Amph.
Art, Architect.
S.

3 1761 09615138 6

GHIBERTIS
KOMPOSITIONSGESETZE
AN DER NORDTÜR DES FLORENTINER BAPTISTERIUMS

VON

AUGUST SCHMARSOW

Des XVIII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe
der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

N° IV.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1899.

Einzelpreis: 3 Mark.

ABHANDLUNGEN

DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE CLASSE.

ERSTER BAND. Mit einer Karte. Hoch 4. 1850. broch. Preis 18 *M.*

A. WESTERMANN, Untersuchungen über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. 2 Abhandlungen. 1850 . . . . 3 *M.*
F. A. UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850 . . . . 5 *M.*
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850 . . . . 3 *M.*
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850 . . . . 2 *M.*
TH. MOMMSEN, Über den Chronographen vom Jahre 354. Mit einem Anhange über d. Quellen d. Chronik des Hieronymus. 1850 4 *M.*

ZWEITER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1857. broch. Preis 22 *M.*

WILHELM ROSCHER, Zur Geschichte der englischen Volkswirthschaftslehre im sechzehnten u. siebzehnten Jahrhundert. 1851 3 *M.*
———— Nachträge. 1852 . . . . 80 *Sgr.*
JOH. GUST. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853 . . . . 1 *M.* 60 *Sgr.*
———— Volusii Maeciani distributio partium. 1853 . . . . 60 *Sgr.*
JOH. GUST. DROYSEN, Zwei Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, seine und seiner Grossen Einkünfte u. anderes betr. 1854 2 *M.*
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte der latinischen Gemeinden Salpensa und Malaca in der Provinz Baetica. 1855 . . . . 3 *M.*
———— Nachträge. 1855 . . . . 1 *M.* 20 *Sgr.*
FRIEDRICH ZARNCKE, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857 . . . . 9 *M.*

DRITTER BAND. Mit 8 Tafeln. Hoch 4. 1861. Preis 24 *M.*

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860 . . . . 8 *M.*
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
JOH. GUST. DROYSEN, Das Stralendorffische Gutachten. 1860 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
H. C. VON DER GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860 . . . . 2 *M.* 80 *Sgr.*
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861 . . . . 4 *M.*
OTTO JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861 . . . . 6 *M.*

VIERTER BAND. Mit 2 Tafeln. Hoch 4. 1865. Preis 18 *M.*

J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861 . . . . 2 *M.* 80 *Sgr.*
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre von der menschl. Erkenntniss in Vergleichung mit Leibniz's Kritik derselben dargestellt. 1861 4 *M.*
WILHELM ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomik an der Gränzscheide des sechzehnten u. siebzehnten Jahrhunderts. 1862 2 *M.*
JOH. GUST. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel. 1863 . . . . 4 *M.* 40 *Sgr.*
AUGUST SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865 . . . . 2 *M.* 80 *Sgr.*

FÜNFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1870. Preis 18 *M.*

K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
JOH. GUST. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*
GEORG CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873 . . . . 2 *M.*
OTTO JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868 . . . . 4 *M.*
ADOLF EBERT, Tertullian's Verhältniss zu Minucius Felix, nebst einem Anhang über Commodian's carmen apologeticum. 1868. 2 *M.* 40 *Sgr.*
GEORG VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870 . . . . 2 *M.* 80 *Sgr.*
CONRAD BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Litteratur. 1870 . . . . 2 *M.* 40 *Sgr.*

SECHSTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1874. Preis 21 *M.*

MORITZ VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872 . . . . 4 *M.*
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872 . . . . 2 *M.*
ADOLF PHILIPPI, Über die römischen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunstgeschichte. Mit 3 Tafeln. 1872 3 *M.* 60 *Sgr.*
LUDWIG LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel *εἰ*. I. Einleitung und *εἰ* mit dem Optativ. 1872 . . . . 4 *M.*
———— Der homerische Gebrauch der Partikel *εἰ*. II. *εἰ κεν* (an) mit dem Optativ und *εἰ* ohne Verbum finitum. 1873 . . . . 2 *M.*
GEORG VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874 . . . .

SIEBENTER BAND. Hoch 4. 1879. Preis 43 *M.*

H. C. VON DER GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. Zweite Abhandlung. 1873 . . . . 8 *M.*
LUDWIG LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874 . . . . 2 *M.*
J. P. VON FALKENSTEIN, Zur Charakteristik König Johann's von Sachsen in seinem Verhältniss zu Wissenschaft und Kunst. 1874. 1 *M.* 60 *Sgr.*
MORITZ VOIGT, Über das Aelius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875 . . . . 4 *M.*
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titurel . . . . 8 *M.*
MORITZ VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt der Leges Regiae. 1876 . . . . 4 *M.*
———— Über die Leges regiae. II. Quellen und Authentie der Leges Regiae. 1877 . . . . 8 *M.*
FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Erste Abhandlung. 1879 . . . . 8 *M.*

ACHTER BAND. Mit 14 Tafeln. Hoch 4. 1883. Preis 35 *M.*

FRIEDRICH ZARNCKE, Der Priester Johannes. Zweite Abhandlung. 1876 . . . . 8 *M.*
ANTON SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880 . . . . 8 *M.*
MORITZ VOIGT, Über das Vadimonium. 1881 . . . . 3 *M.* 20 *Sgr.*
G. VON DER GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen und papuanischen Sprachen. 1882 . . . . 6 *M.*
THEODOR SCHREIBER, Die Athena Partbenos des Phidias und ihre Nachbildungen. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. 1883 . . . . 6 *M.*
MAX HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosopbie. Erste Abhandlung. 1883 . . . . 4 *M.*

NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. Hoch 4. 1884. Preis 32 *M.*

OTTO RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883 . . . . 4 *M.*
WILHELM ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884 . . . . 3 *M.* 60 *Sgr.*
GEORG EBERS, Der geschnitzte Holzsarg des Hatbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884 . . . . 6 *M.*
AUGUST LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884 . . . . 7 *M.*
FRIEDRICH ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben und seine Werke. 1884 . . . . 8 *M.*
ANTON SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentatench. Mit 2 Tafeln. 1884 . . . . 4 *M.*

GHIBERTIS

KOMPOSITIONSGESETZE

AN DER NORDTÜR DES FLORENTINER BAPTISTERIUMS

VON

AUGUST SCHMARSOW

Des XVIII. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Classe
der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften

N° IV.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1899.

Vorgetragen für die Abhandlungen am 4. Februar 1899.
Das Manuscript eingeliefert am 4. Februar 1899.
Der Abdruck vollendet am 6. Mai 1899.

GHIBERTIS KOMPOSITIONSGESETZE

AN DER NORDTÜR DES FLORENTINER BAPTISTERIUMS

VON

AUGUST SCHMARSOW

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/ghibertiskompos00schm

Die Geschichte der Renaissance beginnt ihr Kapitel über die Bildnerei noch immer gern mit dem Wettbewerb um die Tür des Baptisteriums in Florenz, die nach dem Vorbild der älteren von Andrea Pisano mit Bronzereliefs geschmückt werden sollte. Und die Erzählung Vasaris, der sie dabei zu folgen pflegt, erweckt wol gar den Glauben, als blickten wir mitten hinein in die Entstehung der neuen Kunst. Die beiden Konkurrenzreliefs im Museo Nazionale, die das Opfer Abrahams darstellen, gewähren willkommene Gelegenheit zur Charakteristik der beiden Künstler, die mit Aufbietung ihrer besten Kräfte um den Preis gerungen: Filippo di Ser Brunellesco und Lorenzo Ghiberti. Nur diese beiden Probestücke sind erhalten; nur sie waren offenbar auch zu Vasaris Zeit vorhanden, obgleich er fabuliert, als seien ihm noch andre bekannt gewesen. Unwillkürlich spitzt sich die Künstlernovelle auf die Entscheidung zwischen zwei Persönlichkeiten zu. Von ihrem Ausgang scheint abzuhängen, welcher von beiden die Zukunft gehören solle.

Aber die Wagschale des Preisgerichts neigt sich zu Gunsten des überlegenen Giessers, dessen vollendete Technik das Gelingen des umfänglichen Werkes sicher stellt: Lorenzo Ghiberti bekommt den Auftrag. Ist aber auch er der Vertreter der Renaissance, oder ist das vielmehr der Mitbewerber, der den Kürzeren zog? — Hat die Geschichte diese Entscheidung der Auftraggeber zu der ihrigen gemacht? — Beginnt mit der Ausführung der ersten Bronzetür Ghibertis der Aufschwung der neuen Kunst, die Herrschaft eines neuen Stiles, nach dem wir diese Periode benennen?

Weder die Aufgabe, die zum Wettbewerb gestellt ward, noch der Auftrag, der dem Sieger zufiel, enthielten an sich die Andeutung eines neuen Wollens. Der würdige Anschluss an die 1336 vollendete Tür des Andrea Pisano war das alleinige Absehen: der nämliche gotische Vierpass wird als Rahmen gegeben,

die Gesamtdisposition des Ganzen wie selbstverständlich beibehalten. Und prüfen wir die beiden Leistungen der ebenbürtigen Rivalen auf ihren Stil hin, so kann kein Zweifel walten, dass sie beide in gotischer Schulgewohnheit erzogen sind, der künftige Architekt Filippo Brunelleschi so gut, wie Lorenzo Ghiberti, den das Schicksal durch diesen Sieg für sein Leben lang an die Reliefkunst in Bronzeguss gekettet hat. Nur sehen sie beide die Bildfläche in dem überkommenen Rahmen sehr verschieden an, und merkwürdig: der junge Goldschmied, der damals soeben von Malerarbeit aus den Marken heimkam, weiss sich besser in das aufgenötigte Gehäuse zu schicken als der Andere, der durch diesen Misserfolg erst in sein richtiges Fahrwasser gedrängt ward und nach kurzer Metamorphose baumeisterlicher zu denken lernte als irgend ein Künstler neben ihm.

Der Auftrag selbst aber, die Vierpassfelder der Tür mit Geschichten aus dem Evangelium zu füllen, band den Bildner noch mehr an die kirchlich geheiligte Ueberlieferung der mittelalterlichen Kunst als das Thema der Preisbewerbung aus dem alten Testament. Dem Leben Johannes des Täufers von Andrea Pisano das Leben des Erlösers an die Seite zu stellen, war ein Geheiss, das an sich viel weniger Aussicht auf Befriedigung einer neuen Sehnsucht darbot, mochte dies Sehnen nun auf Wahrheit oder auf Schönheit, mochte es nach rückwärts auf die Wiederbringung der Antike oder nach vorwärts auf die Eroberung der Wirklichkeit gerichtet sein. Die Gunst, an solcher Stelle die wolvertrauten Scenen aus der Schrift veranschaulichen zu dürfen, verlangte vielmehr, ein Ergebnis aus allem bisherigen Kunstbestreben zu versuchen und doch als Sohn der Stadt zu den Mitbürgern in der eigenen Sprache zu reden. Wenn in strenger Läuterung des Alten noch ein Neues gedeihen sollte, so musste es jedenfalls die nämliche Feuerprobe bestehen.

Sehen wir einmal ab von jenem Wettstreit zweier so grundverschiedener Künstlernaturen, wie Ghiberti und Brunelleschi im Verlauf ihres Lebens sich erwiesen, und fassen die erste Bronzetür Lorenzos an S. Giovanni als geschichtliche Urkunde für sich ins Auge, frei von allen Gedanken an das Für und Wider. In den Jahren 1403—1424 entstanden, muss dieses Werk uns

zuverlässiger als alle nachträglichen Berichte Zeugnis ablegen von dem Stand der Bildnerkunst in Florenz, soweit es sich um Reliefdarstellungen handelt. Unmittelbar für die Anschauung kennzeichnet es, vorausgesetzt, dass wir ihm mit offenen Augen entgegenkommen, das Verhalten des Meisters in zwanzigjähriger Tätigkeit, und erzählt so von seiner Stellung unter den tonangebenden Vertretern der florentinischen Kunst während dieser entscheidenden Anfangsperiode des Quattrocento, in der neben ihm ausser Brunelleschi auch Masaccio und Donatello zur Höhe stiegen. Hier vor Allem muss sich zeigen, wie weit das Vermächtnis des Mittelalters ihm wert und heilig geblieben, oder wie weit auch er als Sohn einer neuen Zeit betrachtet werden darf. Wem ist das Werk eines halben Lebens zu Gute gekommen?

Kein Wunder, wenn das künstlerische Besitztum, das Ghiberti mitbrachte, als ihm die Ausführung dieser Tür übertragen ward, auch hier überall als Grundlage seines Denkens und Könnens hervortritt. Wir gewinnen daraus den wertvollsten Aufschluss über das beste Erbteil der Gotik. Die Anordnung des Bildwerks auf den beiden Flügeln folgt im Hauptprinzip ganz der mustergültigen Lösung des Andrea da Pontedera. Die beiden untersten Reihen von je vier Kassetten bilden gleichsam den Sockel und sind in tektonischer Ruhe gleichmässig mit Einzelfiguren gefüllt; sie erscheinen, wie im Innern einer Kapelle oder Sakristei die Holzvertäfelung mit ihren Intarsien oder das Schrankwerk im nähern Umkreis des Menschen, in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Tastregion. Erst die obern Reihen, die vollends ungreifbar darüberliegen, also nur für das Auge des Betrachters da sind, gehören der epischen Erzählung, dem fortlaufenden Zuge der biblischen Geschichte, in Leben und Bewegung einer fernen Vergangenheit. In zwanzig Bildern wird das Evangelium, von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes, vorgeführt, wie an dem älteren Vorbild die Laufbahn Johannes des Täufers. Aber während bei Andrea Pisano der Anfang ganz oben liegt, beginnt Ghiberti ganz unten über dem Sockelgeschoss, — beide auf der linken Seite vom ankommenden Beschauer. Während dort jeder Flügel, sozusagen wie eine Blattseite des Miniaturcodex, für sich gelesen werden muss, gleich den geschriebenen Zeilen des Textes, von links oben bis rechts unten, verlässt der Nachfolger diese Gewohnheit der Buchmalerei zu Gunsten der

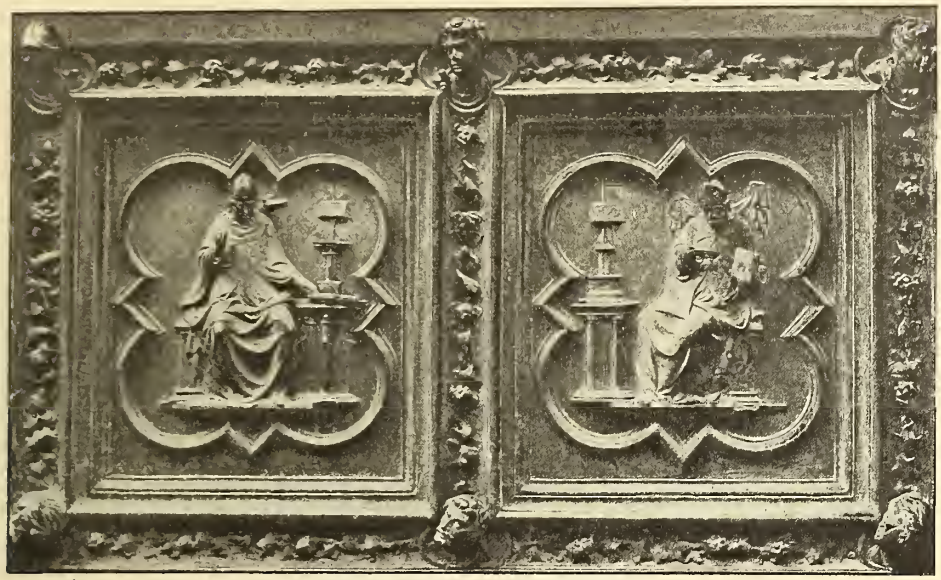
Einheit des Flügelpaares in seiner Stellung nebeneinander, so dass die Reihenfolge der Bilder über beide Hälften fortläuft. Das heisst: Andrea Pisano rechnet mit den geöffneten Pforten, die nach innen schlagen, so dass der Eintretende, der dazwischen steht, sich zuerst nach links zu den zehn Darstellungen des einen Flügels und dann nach rechts zu den zehn andern herumwenden muss, oder beim Austritt aus der Kirche umgekehrt erst rechts dann links; Lorenzo Ghiberti dagegen rechnet mit dem geschlossenen Stande der ganzen Bildwand nach aussen und betont so ihre monumentale Beharrung als Ganzes am Aussenbau des Baptisteriums sonst. Nur die gewohnte Richtung des Lesens von links nach rechts bleibt auch hier in Kraft, so dass wir unten links mit dem Gruss des Engels beginnen und viermal zu diesem Anfangspunkt, immer um eine Reihe höher, zurückspringen, um in der fünften zu oberst mit dem Pfingstfest ganz rechts zu schliessen. So ist dem natürlichen Eintritt des Auges in die unterste Bilderreihe über dem Sockel allerdings Rechnung getragen, jedoch nicht dem ebenso natürlichen Uebergleiten in das nächst benachbarte Feld der folgenden Reihe, das dem Auge allein gewiss bequemer wäre als das Zurückspringen zum Ausgangspunkt. Wird einmal die grosse Haupteinteilung in Felder durch senkrechte und wagrechte Parallelstreifen als gegeben vorausgesetzt, so würde die Blickbahn sich in einer fortlaufenden Schlangenlinie durch die horizontalen Kassettenreihen aufwärts bewegen. Hier aber ist das Gängelband der Schreib- und Lesestunden noch stärker: im Absetzen am Ende jeder Zeile und Wiederanfangen zu gleichem Verfolg derselben Richtung bleibt der Zusammenhang mit der Bilderschrift noch deutlich, — und bemerkenswert genug bestehen. Oder sollten wir auch da den bewussten Anschluss an das tektonische Gesetz der Schichtung erkennen, d. h. den Zusammenhang der Türfüllung mit der Inkrustation des Baptisteriums selbst in verschiedenfarbigem Marmor zur Erklärung anrufen? — Die starke Betonung der quadratischen Rahmen mit den vorspringenden Köpfen auf den Ecken und die fortlaufenden Blätterreihen dazwischen, die nicht allein reicher sondern auch schärfer als bei Andrea Pisano die gleiche Gliederung markieren, scheint zur tektonischen Grundauffassung des Ganzen aufzufordern. Jedenfalls verdient es Beachtung, wenn Ghiberti selbst später an der Porta del Paradiso mit ihren zehn grösseren Reliefgemälden

zur Reihenfolge von oben nach unten zurückkehrt, das Sockelgeschoss darunter aber aufgiebt, so dass die letzten Geschichten dem Eintretenden vor Handen stehen, d. h. ehedem bei geöffneten Flügeln gewiss überraschend in die Tastregion der ein- oder ausströmenden Menge fielen. Das aber sind entscheidende Schritte, — Erwägungen, die des Künstlers Oekonomie durchaus zu verschieben im Stande sind!

I.

An der ersten Tür Ghibertis, die wir betrachten, herrscht unten die systematische Vierteilung in ruhigem Nebeneinander nach dem Hausgesetz der Architektur, wie an den Pforten Andreas da Pontedera. Dort sind es die christlichen und weltlichen Tugenden, acht allegorische Frauengestalten, die in zwei Reihen über einander tronen. Hier dagegen die vier Kirchenväter zu unterst und die vier Evangelisten darüber, deren Ordnung in zwei Rängen sich von selbst versteht, — allesamt als Schriftsteller auf ihrem Sitz am Pulte dargestellt.

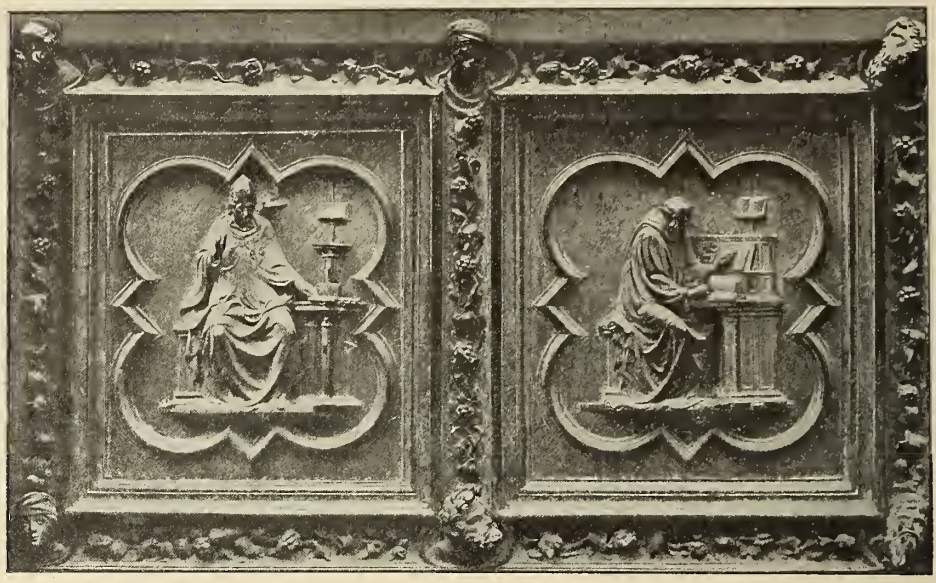
Sowie wir aber auch hier die gewohnte Reihung von links nach rechts versuchen, geraten wir mit der üblichen Rangordnung der lateinischen Kirchenlehrer und der heutigen Folge der Evangelien in Widerspruch. An der Tür sitzen der Erzbischof Ambrosius und der Bibelübersetzer Hieronymus auf dem linken Flügel, während wir sie umgekehrt zu einander gestellt erwarten könnten; auf dem rechten Flügel folgt aber auf den Kardinal Hieronymus der Papst Gregor der Grosse, den wir wieder vor ihm erwarten, und daneben schliesst der Bischof Augustin die ganze Reihe, die sein sonstiger nächster Nachbar Ambrosius doch sicher nicht eröffnen konnte. Diese Zweifel steigern sich, wenn wir statt der äussern Abzeichen die künstlerische Anordnung der Einzelfiguren in ihrem Vierpass beachten, und nach einem Ver-



hältnis der beiden Insassen auf demselben Flügel oder der beiden Paare hüben und drüben weiter fragen.

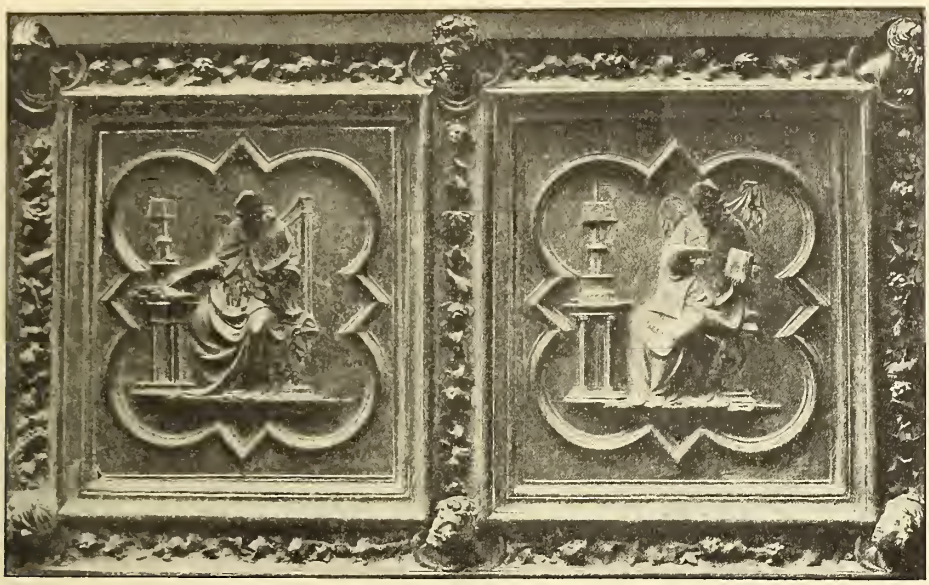
Ambrosius kehrt sich nach aussen und Hieronymus dreht ihm den Rücken zu. Von diesem abgewendet erscheint Gregor, während sich Augustin nach innen richtet, wie man es an dieser Schlussstelle gewiss natürlich findet. Versuchen wir darnach die übliche Rangordnung: — Papst, Kardinal, Erbischof, Bischof — herzustellen, so kehren sich je zwei, Gregor und Hieronymus von links nach rechts, Ambrosius und Augustin von rechts nach links gegen die Mittellinie des Portales, wie es dem Gesetz der Symmetrie in voller Durchführung auf die ganze Breite strengstens entspräche, d. h. auch der monumentalen Einheit der vierteiligen Gesamtreihe, die Ghiberti droben in der Erzählung sogar im Gegensatz zu Andrea Pisano gewählt hat. Die klarste Regelmässigkeit, die wir so für die unterste Reihe der Einzelfiguren gewönnen, darf als Grundlage zur Orientierung über die Absichten des Künstlers nach allem Uebrigen gewiss nicht vermisst werden. Sie giebt den Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung des Gesamtcharakters dieser Tür.

Wir ziehen diese Reihenfolge deshalb auch der zweiten Möglichkeit einer Verbesserung vor, die eine alternierende Reihe: — Gregor und Ambrosius, Hieronymus und Augustin — herstellen könnte, so dass sich die Insassen der beiden Kassetten jedes Flügels paarweis einander zuwendeten; denn dann würde



eine persönliche Beziehung obzuwalten scheinen oder in einem Grade gefordert, der sich nicht näher begründen lässt. Wir bleiben deshalb auch bei der einfacheren Annahme stehen, dass die Reliefplatten mit Ambrosius und Gregor beim Guss vertauscht worden sind und seitdem nicht mehr an ihre richtigen Stellen zurückgebracht werden konnten.

Wichtiger als diese Feststellung eines Fehlers gegen die Hierarchie, auf die es uns höchstens als Mittel für unsern Zweck ankommt, erscheint doch wol die Beobachtung künstlerischer Intentionen und durchgehender Stilgesetze, die nun erst mit Hülfe der vorgeschlagenen Rekonstruktion der ursprünglichen Ordnung recht einleuchten kann. Betrachten wir den Papst Gregor als den Anfang der ganzen Reihe, so begreift sich die Strenge des Aufbaues seiner Gestalt in der Mitte des Vierpasses mit dem senkrecht daneben gestellten Lesepult, auf dessen Schriftstücken seine Linke ruht, und dessen Höhenlot als Parallele zur Mittelaxe die rechte Hälfte des Rahmens zu füllen hilft, während an der linken Seite ein leerer Raum offen bleibt. Hier grade wird der Anlauf für das Auge frei gehalten, und der Blick erfasst neben diesem Intervall, dessen Form nur von dem Rahmen bestimmt wird, wie nach einem Auftakt vollwichtig den Körper dieser ersten «Säule der Kirche», dessen Masse sich symmetrisch auslegt und unter der Dreieckspitze oben pyramidal emporgipfelt, so dass dieser auffallend vorspringende Winkel unter sich das



Haupt mit der Tiara und die Taube des heiligen Geistes an seinem Ohr zusammenfasst, d. h. die Erkennungszeichen, deren wir bedürfen, hervorhebt. Ganz besonders deutlich wirkt hier die Gesetzlichkeit des Rahmens, der sich aus vier Halbkreisbögen und den vier dazwischen heraustretenden Spitzen einer eingestellten Raute zusammensetzt. Die senkrechte wie die wagrechte Mittelaxe sind die festen Träger des Hausgesetzes, die uns über den unverrückbaren Bestand orientieren. Deshalb eben betont die leergelassene Winkelspitze links hier so stark die horizontale Richtung, in der die Reihung fortlaufen soll. Die Bogenausweichungen am Ende der beiden Diagonalen aber verkünden sich von vornherein als Raumweiten, in denen sich Leben und Bewegung von innen her vollziehen mag, aber auch von aussen Luft und Licht und jeder andre Einfluss der weiten Welt in das enge Gehäuse einzudringen im Stande ist.

Das nämliche Bewusstsein von dem dynamischen Wert des leeren Raumes im stark begränzenden Rahmen waltet im Relief mit Hieronymus im selben Sinne. Das Intervall als Vorschlag erhöht die Energie, mit der das Greifbare, der plastisch vortretende Körper des Schreibers an seinem Pult vom tastenden Auge gepackt wird. Leise vornüber gebeugt, mit beiden Händen auf den Schriftstücken — Urtext und Vulgata — beschäftigt, sitzt er im weiten Kardinalsgewande barhaupt gegen seinen Schreibtisch gekehrt nach rechts. Auf diese Haltung kommt es an zur

Charakteristik seiner Tätigkeit; deshalb ist auch seine Sitzbank ohne Lehne geblieben, wie die Gregors.

Die beiden Bischöfe drüben, die wir nicht vom Rücken oder von der Seite, sondern schräg von vorn erblicken, haben dagegen jeder eine hohe Rückwand des Stules hinter sich: bei dem Einen rundlich ausgetieft, bei dem Andern grade, aber mit Zeug drapiert. Bei beiden steht das Lesepult auf polygonem Untersatz zur Linken und macht das Zurücklehnen der Gestalt wie die ausweichende Linie, die deren Hauptmasse beschreibt, auch räumlich fühlbar, so dass im Anschluss an den Vollzug der Blickbahn die Empfindung entsteht, als bewegten wir uns eintretend in die stille Klause dieser Denker in fortlaufender Richtung nach rechts bis zum Abschluss, den die Raumleere hinter dem Stul, besonders stark hinter der undrapierten Lehne, bezeichnet — hier noch in die Tiefe abschwenkend, sozusagen wieder zurückgenommen, wie ein sogenannter Trugschluss in der Musik, dort am wirklichen Ende sicher abgeschnitten in der Fläche.

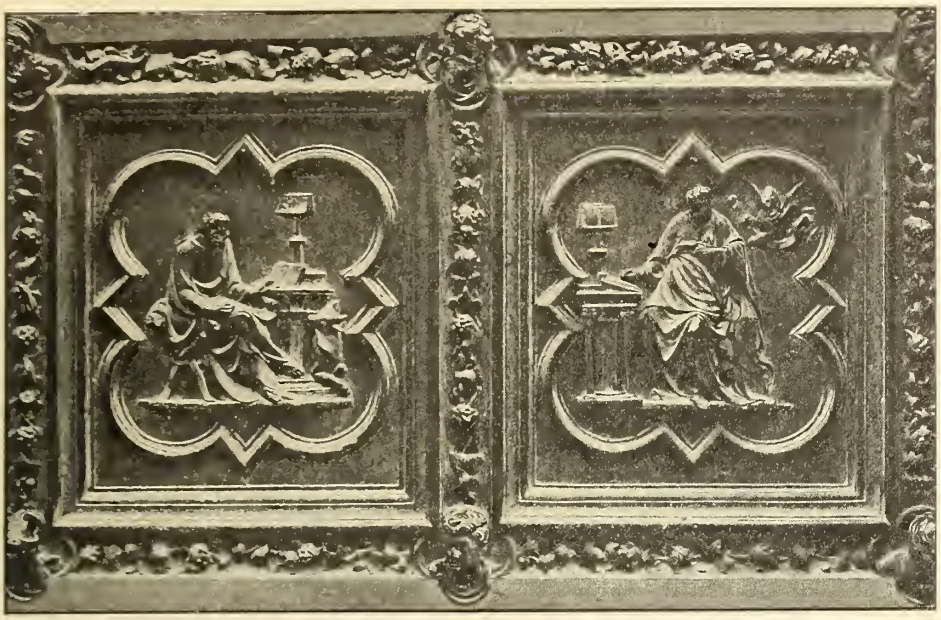
Vergleichen wir aber diese beiden Einzelfiguren mit den andern derselben Reihe als plastische Gebilde, so kann auch da über das gotische Prinzip der Schulung kein Zweifel walten. Schlank und feinknochig ist das Gerüst des Körpers, dessen Gliedmaſsen wesentlich zu dem mimischen Ausdruck mitwirken, als dessen Träger allein das menschliche Gewächs seinen Wert zu erhalten scheint. Das sprechende Gebaren geht in grossem Zuge durch die ganze Gestalt und wird eindrucksvoll klar gehalten. Ueber diese fast lineare Grundform legt sich die fliessende Draperie, deren Faltenzüge die festen Punkte des Aufbaues, besonders hervorragende Gelenkköpfe, unter sich verbinden. Diese Draperie allein bekundet ein malerisches Element, indem sie den Zusammenhang zwischen dem organischen Körper und seiner Umgebung herstellt, seien es die notwendigen Ausstattungsstücke der Studierstube, sei es der schmale Rand des Fussbodens unten oder ein Luftzug oben, der kaum noch die herabhangenden Zipfel bewegt. Nirgend aber wird der Versuch gemacht, im Relief zur Ausbeutung der Tiefendimension weiter zu gehen, als die Goldschmiedskunst in ihrem feinen Gold- oder Silberblech mit dem Hervortreiben von der Rückseite gegangen war. Auf dem glatten Grunde der Bronzefläche erheben sich, wie der Rahmen auch die körperlichen Gebilde darin, als stärkere oder schwächere Protu-

beranzen, die nirgends den gleichmässigen Zusammenhang mit dieser neutralen Scheidewand der Raumanschauung verläugnen. In der Ausgleichung der verschiedenen Grade des Vortretens und Zurückweichens, in dem sanften Uebergleiten aus der Körperlichkeit zum Flächenhaften verrät sich schon der harmonische Geschmack Ghibertis und sein feinsinniges Gefühl für malerische Schönheiten, die der starren Form allein nicht eignen, sondern nur dem Zusammenhang der Dinge für unser Schauen.

II.

Grade die Anwandlungen der Tiefendimension und des malerischen Sinnes unterscheiden die Reliefs der zweiten Reihe mit den Evangelisten von den Einzelfiguren der Kirchenväter unten. Das liegt zum Teil schon im Gegenstand der Darstellung, in dem ein zweites Wesen als Symbol der vier heiligen Schriftsteller hinzukommt. Mag dies als Quelle der Jnspiration oder als Gefärte des einsamen Denkers gefasst werden, es spinnt sich jedenfalls eine Beziehung an. Die Begleiter sind aber nur zum Teil organische Geschöpfe, die als Aequivalent der menschlichen Gestalt in plastischer Rechnung verwertbar wären; der Engel des Matthaeus, der geflügelte Löwe des Marcus können wenigstens, wie der Adler des Johannes, die Luftregion für sich beanspruchen und drängen leicht aus materieller Körperlichkeit in das Reich visionärer Erscheinungen hinüber. So ist es tatsächlich auch hier geschehen, und eben dadurch scheiden sich die vier Evangelisten in zwei verschiedenartig behandelte Paare, deren Verteilung innerhalb der Reihe wieder ebenso starken Verdacht erweckt wie bei den Kirchenvätern, ob bei dem Guss nicht eine irrtümliche Verschiebung gegen die ursprüngliche Absicht des Meisters vorgefallen sei, oder Nachgiebigkeit gegen fremde Wünsche die wolerwogene Lösung wieder preisgegeben habe.

Die jetzige Folge: «Johannes, Matthaeus, — Lucas, Marcus»



mag schon dem Theologen und Kirchenhistoriker zu mancherlei Erwägungen Anlass geben. Unter dem künstlerischen Gesichtspunkt, unter dem wir sie allein betrachten, muss vor allen Dingen auffallen, dass die Behandlungsweise mit dieser Anordnung nicht übereinstimmt. Nach der augenfälligen Disposition im Rahmen gehören Matthaeus und Marcus, Johannes und Lucas zusammen, und zwar als symmetrische Gegenstücke bilden je zwei von ihnen korrespondierende Glieder eines Paares. Matthaeus und Marcus sind aufrecht sitzend in die Mitte der Bildfläche gebracht, das Pult steht beim Einen rechts, beim Andern links, während auf der andern Seite bei dem Einen der Engel, bei dem Andern der geflügelte Löwe in der Luft schwebt und als überraschende Erscheinung beidemal die Aufmerksamkeit von der Arbeit am Schreibtisch ablenkt zum Lauschen auf die wunderbare Botschaft, die von der Höhe hereinkommt. Flattert schon von der zarten kleinen Engelfigur, die linksher sich Matthaeus naht, die Draperie nach oben in die Lüfte und nach unten über die Wolkenschicht hinaus, so dass eine Bogenlinie entsteht, die — wie ein Windhauch das Segel schwellt — zum Evangelisten herandrängt, so ist der Marcuslöwe vollends als visionäres Bild gedacht, nur die vordere Hälfte des Tierleibes sichtbar und plastisch gerundet, während oben das ausgespannte Flügelpaar, unten ein ausgebreitetes Schriftband hinter den vorgestreckten Pranken die leibliche Existenz

abschneiden und, mit Wölkchen daneben, die hintere Hälfte verschwinden lassen, — gewiss ein Beweis sichern Geschmacks bei dem Künstler, aber ebenso gewiss ein malerischer Gedanke, der mit dem goldenen Relief-Grund als blendendem Lichtglanz oder als schimmernder Nebelwand rechnet.

Fragen wir aber weiter, ob dies Paar korrespondierender Glieder der jetzt üblichen Folge der Evangelien entsprechend, d. h. Matthaeus und Marcus nebeneinander auf dem linken Türflügel Platz finden sollte, so würde damit zugleich das andre Paar Lucas und Johannes auf den rechten Flügel verwiesen. Und so sehr die symmetrische Zusammenordnung der ersten beiden an sich dem künstlerischen Charakter Ghibertis entspräche, so wenig würden die andern beiden in ihrer strenger plastischen Behandlung schon allein betrachtet als harmonische Lösung sich behaupten. Zweifellos sind auch sie als korrespondierende Glieder, in allen Teilen symmetrisch, aber im Gegensinne durchkomponiert. Wir mögen Lucas links und Johannes rechts anbringen, so dass die Gestalten einander zugekehrt doch möglichst ausweichend von der Mittelaxe nach beiden Seiten drängen; oder wir mögen Johannes links und Lucas rechts neben die Dominante stellen, so dass sie einander freilich den Rücken wenden, aber als Körper ruhig gelagert, vom tektonischen Gesetz des Males in der Mitte zusammengehalten werden. In beiden Fällen ergiebt die durchgehende Linie, in horizontaler Richtung der Reihe folgend, einen schwächlichen Abfall, zwei sozusagen tote Stellen, sei es nach innen zu wie im ersten, sei es nach aussen wie im zweiten Versuch die ursprüngliche Anordnung Ghibertis wiederzufinden. Und doch sind grade diese Reliefs von eigenartiger Schönheit. Als plastisches Gebilde hat der Lucas den Vorzug, dass der jugendliche Mann auf lehnenlosem Stul in freier Entfaltung des organischen Gewächses und in einheitlichem Zug der Bewegung die Glieder zusammenhaltend dasitzt. Die Beine sind übereinander geschlagen und ein Pergamentstreif darauf ausgebreitet; beide Arme hängen bis zum Elbogen am Oberkörper herunter, während die Hände beiderseits beschäftigt sind, die Rechte schreibend auf dem Knie, die Linke blätternd am Buch auf dem Pult. Wie die Wendung des ganzen Leibes, so ist auch der Blick nach rechtshin gerichtet, wo am Fusse des Schreibtisches das Oechslein, dem hier keine Flügel wachsen, als getreues Haustier am Boden gelagert, nur zur Hälfte sichtbar, um die Ecke

zum Herrn emporlugt, kaum mehr als eines flüchtig streifenden Blickes gewürdigt, auch wenn es spräche.

Der langbärtige Greis Johannes liegt weit zurückgesunken in dem hohen Lehnstul. Das Haupt mit kahlem Scheitel ist vorn übergebeugt, der Elbogen seitwärts auf eine Platte gesetzt, die als Schreibtisch dient, und die Hand greift halb stützend halb spielend am Kinn in das Bartgelock, das auf die Brust herniederwallt. Die Rechte mit der Schreibfeder ruht weit ab auf dem Knie der andern Seite, wo das Lesepult einen Halt gewährend emporragt. Nach dieser linken Seite ist auch das andre Bein vorgestreckt, und der ganze Leib, als lösten sich im Bann des Grübelns die Glieder, von fliessenden Falten überströmt, fast willenlos hingegossen. Zu seinen Füssen hockt der Adler, befremdet herumschauend zu dem entrückten Seher, wie im Begriff den Teilnahmlosen, der sich um ihn so garnicht kümmert, zu verlassen; die Kralle haftet nur noch am Rand der Schwelle, und die Schwingen sind zum Abflug erhoben. Die malerische Draperie über dem plastisch klargelegten Körper des Greises, der in seiner wundervoll beobachteten Haltung als halbverwaistes Gehäuse, — mit der ganzen Energie in dem aufgestützten Haupt und Arm, mit dem lebendigen Aar am andern Ende, — in die eine Diagonale gebracht ist, selbst das perspektivische Zusammenfliehen der Linien an der hohen Rückenlehne des Stules und dem vereinsamten Lesepult zur Seite, — ein Drang in die Tiefe, der hier zum ersten Mal die Mitte nach hinten fühlbar erweitert, — all das stimmt wirksam zusammen mit dem grossartigen Wurf des Gedankens. Der Verfasser der Apokalypse, wie ihn Donatello eben damals als Statue vor der Fassade des Domes hinsetzt, wird hier ins Negative, Passive, Abhängige umgedichtet, als stiege die Vorahnung wie dort des Moses von Michelangelo, so hier des Jeremias über den Trümmern Jerusalems, droben an der Decke der Cappella Sistina, vor uns auf.

Mit diesem Johannes beginnt die Reihe der Evangelisten an Ghibertis Türe, so dass sein Wahrzeichen, der Adler, den Ausgangspunkt der Blickbahn bildet. Und die hingesunkene Gestalt selbst vollzieht den schwungvollen Anlauf, dem das Auge mit Befriedigung folgt. Der Engel des Matthaeus, der im folgenden Rahmen zunächst sich anschliesst, führt diesen Aufschwung zur Höhe, deren senkrechte Axe sich im aufrecht tronenden Körper

dieses Evangelisten nun architektonisch sicher stellt. Drüben auf dem andern Flügel sitzt gegenwärtig zunächst Lucas, dessen abgekehrte Haltung in jähem Ablauf ausserordentlich befremdet, während sein Nachbar zur Rechten, Marcus, als gegenteilige Wiederholung des Matthaeus, mit dem geflügelten Löwen rechts oben, grade nach dieser Senkung bis zum Stier hinunter den Blick höchst unerwartet am Schlusspunkt nochmals zur Höhe treibt.

Versuchen wir dagegen auf diesem Flügel die jetzt vorhandene Reihenfolge umzukehren, stellen Marcus zuerst neben Matthaeus links und Lucas ans Ende der Reihe, so bleibt die Blickbahn in der Mitte des Ganzen auf der gleichen Höhe und sinkt erst im letzten Relief mit der Haltung des Lucas hinunter, wie sie drüben in Johannes gestiegen war, und schliesst, wie sie links mit dem Adler begann, hier am Boden mit dem symbolischen Wahrzeichen, dem ungeflügelten Stier ab. Das Lesepult rechts füllt den leeren Raum darüber wenigstens so weit mit seinem Aufbau, dass der Senkung der Blickbahn auch der Widerhalt nach oben nicht fehlt, wie er drüben links bei Johannes den Anlauf begleitet hat. Kein Zweifel, die kleine Umstellung der beiden letzten Figuren bringt eine Verbesserung der ganzen Reihe hervor, die sich nun bei aller Betonung der Mittelaxe in dem vierteiligen symmetrischen System doch harmonisch mit der Horizontale darüber auseinandersetzt, die hier wie ein durchlaufendes Gesims die ruhige Wand-

vertäfelung gegen das Reich lebendiger Bewegung abschliessen könnte.

Mit unsrer so wieder hergestellten Reihenfolge: «Johannes, Matthaeus, — Marcus, Lucas» befinden wir uns ausserdem aber in Uebereinstimmung mit der damals geläufigen Anordnung der Evangelien, erhalten also für unsere künstlerischen Erwägungen eine nachträgliche Bestätigung, die in den Augen der Archäologen und Theologen vielleicht mehr überzeugende Beweiskraft für die Richtigkeit des Ergebnisses ausübt als die Hauptsache, die wir betonen. Da wir jedoch die aesthetische Anschauung vertreten, darf nicht verschwiegen werden, dass auch die andre noch erübrigende Möglichkeit der Reihenfolge, bei der die Reliefs des linken Türflügels mit einander vertauscht werden müssten, ihre eigentümlichen Vorzüge behauptet. Beginnen wir mit Matthaeus und lassen Johannes folgen, schliessen an diesen aber das vorhandene Paar, erst Lucas dann Marcus an, so erhalten wir die festen Höhepunkte am Anfang und am Schluss der Reihe, gewinnen also gegen die Horizontale darüber noch einen geschlossenen Unterbau. Aber die Wendung des letzten Evangelisten nach aussen würde wol befremden, während der Umstand, dass dies Marcus ist, auch nicht grade die Gültigkeit dieser Lösung befürwortet.

Wichtiger als diese Variante in der oberen Reihe und lehrreicher als ihre Abwägung gegen die vorgeschlagene Rekonstruktion

erweist sich ein zusammenfassender Blick auf die untere Reihe mit den Kirchenvätern zugleich. Fügen wir die beiden wiederhergestellten Reihen aneinander, so wechseln die tektonisch festen und die organisch bewegten Erscheinungen in umgekehrter Folge der Art ab, dass die vier Felder jedes Türflügels wieder in diagonaler Richtung sich paarweis gleichen und dass die von links aufsteigende Axe durch Gregor und Matthaeus der rechts absteigenden durch Marcus und Augustin gelegten entspricht.

Doch unsere Erwägungen wurden angestellt, um in die Kunst des Lorenzo Ghiberti grade beim Beginn der Arbeit einzudringen, und eben dafür ist die Beweglichkeit seiner verschiedenen Kunstmittel mehr von Belang als die Starrheit und Strenge eines unfehlbaren Systems. An die ausserordentliche Geschmeidigkeit seiner bildnerischen Phantasie wie seiner poetischen Auffassung stellt ja die obere Abteilung mit zehn Geschichten aus dem Evangelium ganz andre Anforderungen. Hier bedarf der Meister der vollen Herrschaft über das ererbte Kunstvermögen und wird, wenn ihm originelle Triebkraft innewohnt, auch wol am ehesten zur Eroberung neuer Darstellungsmittel hindurchdringen.

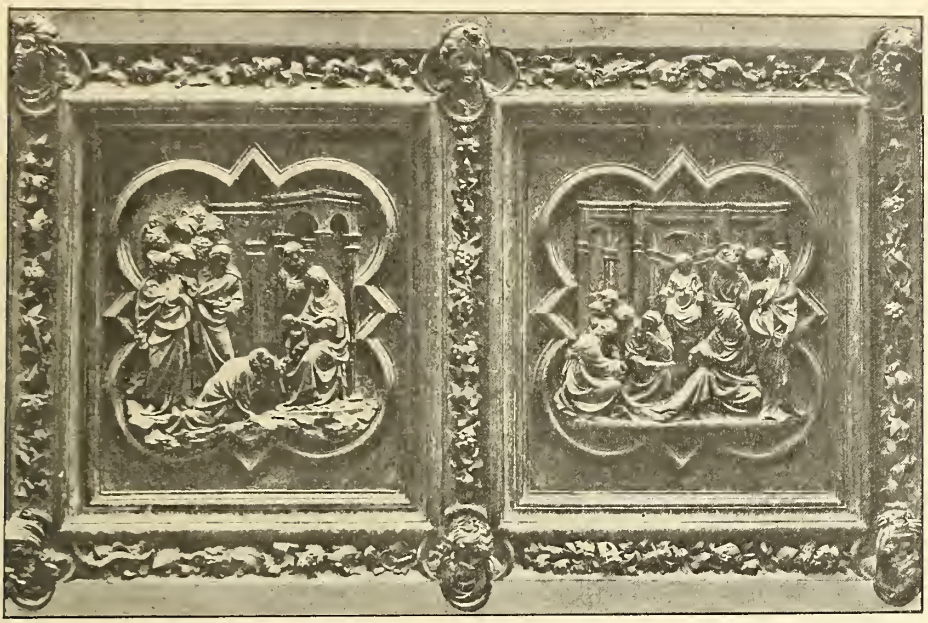
III.

Diese fünf Reihen mit je vier Scenen in den nämlichen Vierpassrahmen sind durch stärkere Relieferhebung vor den untern ausgezeichnet, um die Figuren besonders mit hinreichender Deutlichkeit in allen ihren Beziehungen zu einander sichtbar zu machen. Scharf ausgeprägte Klarheit und unmittelbare Verständlichkeit der Erzählung waren noch immer der notwendige Anspruch, der in erster Linie an den Vortrag des Künstlers gestellt ward. So umschliesst der gotische Rahmen nicht eine Fläche, die sich in der Richtung der Tiefendimension erweitern liesse, und zwar zum Bilde, das hinter der fest konstruierten Einfassung als eigne kleine Welt gedacht würde, sondern diese Fläche bleibt als solche bestehen und der Gestalten Fülle quillt aus dieser Wand hervor. Erst die äussere rechtwinklige Umrahmung mit den stark vorspringenden Köpfen auf den Ecken bestimmt die vordere Gränze der Relieferhebung in ihrer Mitte.

In der Verkündigung ist wieder wie bei Andrea Pisano der feste Fussboden eingelegt, unter dem fünf Konsolenköpfe hervorgucken, und die senkrechten Axen der Komposition bezeichnen. Die Mittellinie scheidet unsichtbar im Bilde, doch fühlbar genau die irdische Wohnung der Auserwählten von der himmlischen Sphäre, die auf sie eindringt. Die Peripherie dieses Kreises, die als Verbindung zwischen dem einspringenden Halbkreisbogen oben und unten von dem auswärts liegenden Centrum links hinein geschlagen werden kann, trennt die überirdischen Erscheinungen, die Halbfigur Gottvaters, der aus der Höhe mit offenen Armen sich niederbeugt, die Taube, die er sendet, und den Engel, der die Botschaft bringt, von dem Ziel ihrer gemeinschaftlichen Bewegung ab, so dass nur die Hand Gabriels hervorragt und diesen unsichtbaren Bogen keilförmig zuspitzt gegen Maria. Auf leichten Wölkchen wandelnd gleitet der Himmelsbote dicht über dem Erdboden hin, ohne ihn zu berühren, während die Jungfrau unter dem rundbogigen Schutzdach ihrer Tür, soeben im Begriff die

Schwelle zu überschreiten, in anmutiger Ueberraschung leise zurückweicht und doch Stand hält, so dass ihr schlanker Leib sich in wachsender Kurve vordrängt und den Segen empfängt, indess die Hand sich noch in unwillkürlicher Abwehr vor den Busen legt, und die glanzgeblendeten Augen mühsam und misstrauisch zu spähen scheinen, was eigentlich vorgeht. So erscheint sie wie in einem Tabernakel, auf der Schattenfolie doppelt hervorgehoben durch die senkrechten Linien der Architektur, und schon legt sich ein Intervall in leise verschobener Diagonale vor den Eindringling, zwischen sie und den stürmischen Gruss aus der Höhe.

Das Hauptgewicht liegt auf der Linken, fast wie ein Dreieck, dessen Höhe die Erscheinung Gottvaters einnimmt. Eine ähnliche Trennungslinie, von links oben nach rechts unten verlaufend, scheidet auf dem folgenden Relief die zwei Momente der Erzählung: die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten durch den Engel, der hoch oben in Halbfigur, mit seiner doppelten Gebärde zu beiden Teilen zugleich Beziehung gewinnt. Die abwärts gestreckte Rechte weist auf das Kind in der Krippe, das nackt zwischen der Mutter und den Haustieren auf der Erde gebettet liegt. Maria ruht ermattet, schräg gegen einen Fels gelehnt und blickt, mit aufgestütztem Elbogen sich vorneigend, auf das Knäblein, während Joseph in gebückter Haltung zu ihren Füssen auf dem Boden hockt und so den pyramidalen Aufbau gegen



rechts unten abschliesst. Hinter seinem Rücken und dem Felsgrat, hinter dem die Familie ihre Zuflucht gefunden, erheben sich zwei schlanke Hirten. Der Eine unter dem Laubdach des Baumes vorstrebend weist noch auf den Engel, dessen Stimme sie aufgerufen hat, indess der Gefährte schon vordringt und die Augen mit der Hand beschattend hinüber späht zu dem Ziele, das sie suchen sollen.

Der felsige Grund, der den Schauplatz der Geburtsscene mit seinen Abstufungen, Höhlungen und Bruchstellen etwas unruhig macht und die plastische Deutlichkeit der Figuren im Interesse einer malerischen Gesamtwirkung beeinträchtigt, erfüllt als Erdreich auch den untersten Streifen des folgenden Rahmens, in dem die Anbetung der Könige dargestellt ist. Eine schlanke Bogenhalle, deren vorderster Eckpfeiler gefallen ist, hat die heilige Familie aufgenommen. Maria sitzt, mit dem nackten Knäblein auf dem Knie zur Rechten, wie unter einem Baldachin; Joseph lehnt an einem Pfosten dahinter in bescheidener Enge und schaut andächtig wie die junge Mutter auf die rührende Verehrung des ältesten Königs, der auf dem Boden knieend heranrutscht und das nackte Füsschen des Kindes fasst, um es an seine Lippen zu führen. Gar eifrig, seinem Beispiel zu folgen, stehen die beiden andern Könige zur Seite hinter ihm, und der Aeltere legt dem jugendlichen Genossen die Hand auf die Schulter, als gälte es, die

Ungeduld zu mässigen, bis die erste Huldigung vollbracht sei. Neugierig drängen sich hinter ihnen die Begleiter und Knechte, über einander hinweglugend, und ein Aeffchen erklettert den Kopf eines kraushaarigen Mohren. Zwischen dieser im schmalen Zugang aufgereihten Schaar von reich geputzten oder fremdartig gekleideten Besuchern und der schlichten Familie bildet die zurückweichende Architektur wieder einen senkrechten Einschnitt, so dass als Bindeglied nur der greise König in Proskynese hervortritt, und wieder scheidet die Diagonale hinter dem Rücken dieses ausdrucksvollen Trägers der Handlung, von links unten nach rechts oben, auch Joseph auf die Seite der Zuschauer weisend, die pyramidal nach rechts sich gipfelnde Hauptgruppe von dem ehrfurchtsvoll innehaltenden Zuge, der denselben Akt wiederholen wird.

So setzt sich die Richtung der vorgeschriebenen Blickbahn mit fühlbarem Nachdruck rechts hin fort, und wir erwarten das nämliche Uebergewicht auch im Abschluss des letzten Bildes dieser Reihe zu finden, das den zwölfjährigen Jesus im Tempel zeigt. Vor einer dreischiffigen Loggia tront er in der Mittelnische, über die Köpfe der Schriftgelehrten hinwegragend, die aus dieser Rücksicht auf Hervorhebung der kleinen Hauptperson ihren Sitz auf den Stufen zu seinen Füssen oder gar auf dem Boden gewählt haben. So gewinnt der Wunderknabe als Verkörperung der architektonischen Mittelaxe des Ganzen die Macht der Dominante im kunstreich symmetrischen Aufbau des Gerüstes, das zwischen den beiden Horizontalen des Fussbodens und des Kranzgesimses sehr regelmässig angelegt ist. Auf dieser beharrenden Grundlage bewegen sich die Gruppen der menschlichen Wesen in momentaner Verschiebung, die eben deshalb als plötzliche Störung der geistigen Tätigkeit empfunden wird. Zur Linken ist noch eine Gruppe in eifrigem Gedankenaustausch befangen und merkt nicht, was um sie vorfällt. Der bärtige Rabbi dagegen, der mit untergeschlagenen Beinen rechts auf dem Boden gesessen hatte, wendet sich in grossmächtiger Verwunderung zu den Eintretenden herum, indem er das eine Bein ausstreckt, und erblickt Maria, die hochaufgerichtet, in schlichter Bescheidenheit und doch in ihrem Recht als Mutter stolz wie eine Königin stehen bleibt. Mit dem Manteltuch über dem Kopf blickt sie auf ihren Knaben, während die Rechte sich bedeutsam auf die Brust legt, die gesenkte Linke nur das schleppende Gewand noch wie im Gehen

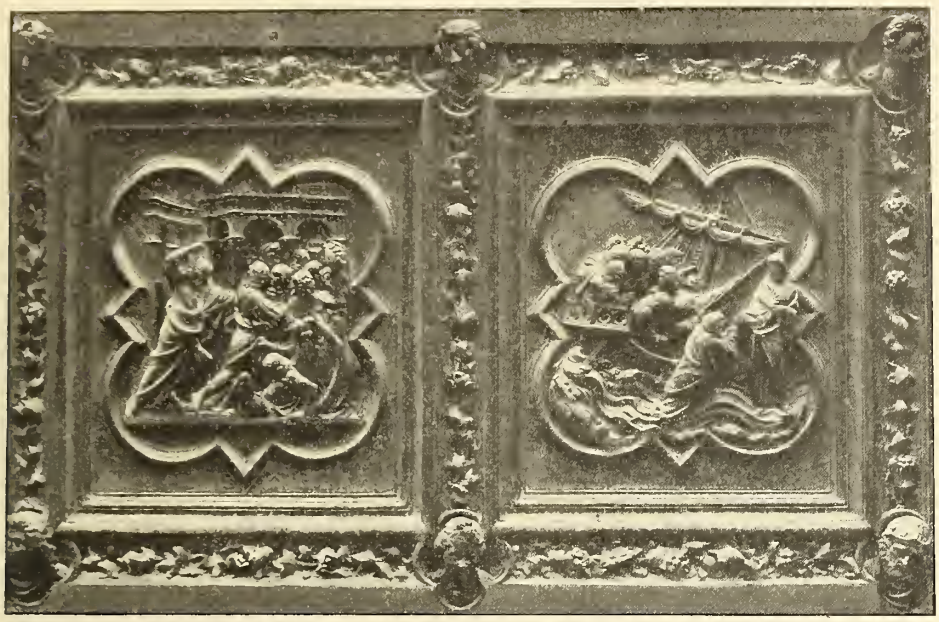
hebt; durch die Vergessenheit des Sohnes gekränkt, ist sie auf einmal zu majestätischer Hoheit emporgewachsen, und ihre Erscheinung spricht schon vorwurfsvoll genug: «Warum hast du uns das getan?» Mag der gutmütige alte Pflegevater vermittelnd den kleinen Docenten auf ihre Anwesenheit aufmerksam machen und das Gedränge der Neugierigen, die mit ihnen nach dem Knaben gesucht, sich hinter ihr herein wagen, — sie wird in diesem Augenblick zur Hauptperson, die an Grösse und Ausdruck sich unwiderstehlich aufdrängt, und die trennende Spaltung zwischen ihr und Jesus, die sich anschaulich in der Diagonale fühlbar macht, kann auch der dreinlugende Joseph nicht mehr vertuschen. „Soll ich nicht sein in dem, was meines Vaters ist?“ lautet die Entgegnung auf ihren mütterlichen Anspruch. Seit diesem Erlebnis scheiden sich die Wege der beiden eng verbundenen Wesen, — bis zum letzten Gang.

Mit vollendeter Sicherheit sind die vier Scenen, die das erste Kapitel, die Kindheit Jesu umfassen, paarweis auf beiden Türflügeln so verteilt, dass sie symmetrisch zur Mittelaxe der Oeffnung, mit dem Uebergewicht der plastischen Körper nach aussen gravitieren. Am Anfang die stark einströmende Bewegung, am Ende der Reihe die statuarische Gestalt der Mutter, mitten in höchster Steigerung ihres Pathos schon im Umschwung, im Widerspruch zwischen sich und der höheren Natur ihres Kindes.

IV.

Ghiberti kennt und verwertet die leisesten Nuancen der Raumwerte. Das beweist schon sein Gefühl für die Macht der Lücken und Einschnitte im Gestaltenzug, die unausgefüllt den Eindruck einer atemlosen Spannung hier, eines klaffenden Gegensatzes dort erreichen können, ohne den fortlaufenden Strom des Geschehens wirklich aufzuhalten. Welchen Unterschied es ausmacht, ob die Mittelaxe der symmetrischen Komposition körperlich ausgefüllt ist und als wirksame Dominante hervortritt, oder ob sie nur als ideale Linie in der Raumleere vorhanden ist, in der plastischen Rechnung also nur als negativer Faktor zurückweicht, — das lehren die beiden ersten Reliefs der folgenden Reihe mit der Taufe und der Versuchung Christi.

Johannes der Täufer steht rechts vom Beschauer auf dem felsigen Flussufer, den rechten Arm mit der Schale etwas rückwärts zur Seite streckend, das Haupt ebenso herumgewendet, so dass die Gränzlinie des innern Rautenfeldes von der Spitze rechts ausgehend dicht über Schulter und Scheitel hinläuft. Die ganze Gestalt, mit dem vorgesetzten rechten Bein und der herausdrängenden linken Hüfte, auf der die Hand des unbeschäftigten Armes ruht, biegt sich im Schwunge nach auswärts und rahmt so von dieser Seite die Hauptfigur in der Mitte ein, nur von Gebüsch unten und einer Baumkrone im Bogenfelde über sich



hervorgehoben und bedeutsam gesteigert. Gegenüber zur Linken wirkt ähnlich die Gruppe der Engel, deren Erster mit dem Gewand auf den Armen sich rückwärts wendet im Gespräch mit den Uebrigen, und dem klaren Linienzug zuliebe ohne Flügel geblieben ist, während der Zweite, dessen seitwärts gedrehtes Antlitz wir sehen, mit seinem Flügelpaar den schwebenden Andrang der beiden letzten deckt und den Blick ebenso wie Haupt und Arm des Täufers auf den Gottessohn in der Mitte lenkt, über dem die Taube des heiligen Geistes flattert. Nur mit einem leichten Tuch um die Lenden, das die Linke hält, steht Christus im strömenden Wasser des Jordan, das zu den Füssen des Täufers umbiegend seitwärts hinaus strebt. Die Rechte des Gottessohnes hebt sich zum Segen, der Oberkörper biegt sich zurück, das Antlitz neigt sich vorn über, und ein sanfter Schwung durch die ausgebogene rechte Hüfte giebt der aufrecht stehenden Gestalt den Ausdruck der Demut und Bescheidenheit. Aber die Schönheit des jugendlichen Mannesleibes, der hier nicht ohne sichtliches Studium der Antike mit voller Liebe herausmodelliert ist, behauptet siegreich ihre Wirkung auch in der malerisch empfundenen Gesamtheit des Bildes, dessen seitliche Verschiebung und leise Abweichung von der Symmetrie sogar dem landschaftlichen Charakter der Scene gerecht wird, die zur Rechten den festen Hintergrund und Halt gewährt.

Bei aller Unterordnung und Abhängigkeit herrscht hier doch das herrliche Gebilde, der nackte Menschensohn als Mittelpunkt aller Blickbahnen und aller Teilnahme. Als unüberschreitbare Kluft zwischen Gut und Böse wirkt dagegen die leergelassene Mitte auf dem folgenden Relief zwischen Christus und Satan. Der Versucher mit dem Krallenfuss, dem Fledermausflügelpaar und dem seltsamen widderhörnigen Kopfputz hat sich in der Tracht eines orientalischen Zauberers dem Einsamen in der Wüste genähert; aber er taumelt fast zurück bei dem Befehl: «Weiche von mir!», den die abweisende Gebärde der rechten Hand des sonst so milden Jesus, wie ein Ausbruch innerster Entrüstung begleitet. Stirn und Brauen senken sich ergrimmend und die ruhige Linke ballt sich zur Faust, wie unwillkürlich und im Verborgenen, indem der schlanke Körper sich aufrichtet in stolzer Verachtung. Eben noch waren sie allein auf kahler Bergeshöh, wohin ihn der Dämon getragen, um ihm die Welt zu seinen Füssen zu zeigen; nun schweben hinter dem Reinen die Engel des Himmels nieder, ihn zu verehren, und lassen keinen Zweifel über den Ausgang. Der Böse weicht, und die Mächte des Guten gesellen sich dem Standhaften. Auch für das Auge liegt, ganz abgesehen von geistiger Bedeutung und poetischem Inhalt des Auftritts, das Uebergewicht auf der rechten Seite, von der die Bewegung ausgeht.

Demgemäss tritt auf dem rechten Flügel, im Fortlauf der Reihe, der Umschwung ein. Nach der Unterordnung und Prüfung beginnt die eigene Laufbahn Jesu von Nazareth. Mit überraschender Energie sehen wir den stillen Grübler aus der Selbstprüfung heraustreten und zum Handeln übergehen. An der Pforte des Tempels schwingt er die Geissel im Zorn gegen die Verkäufer und Geldwechsler, sie von der Schwelle des Heiligtums zu verjagen. Heftig dreinfahrend treibt er sie von links vor sich her aus der Halle, wo sie sich eingenistet. Ein starker Jüngling ist im ersten Schreck, auf seinem Sitz umgestossen und rückwärts auf den Boden gefallen, so dass er sich nur mühsam unter dem Andrang der Fliehenden wieder aufzurichten sucht. Aengstlich und grimmig zugleich schauen sich die Nächstbetroffenen nach dem unduldsamen Eiferer um, während eine Frau mit gefülltem Bündel auf dem Kopf nur schmollend und widerwillig vom Platze weicht. Sie hält, in ganzer Länge, der lebhaft bewegten Gestalt

des vorwärtsdrängenden Gebieters das Gegengewicht, und nur der Fall des Einen, die Hast der Anderen überzeugen uns, dass für diesmal kein Widerstand aufkommt.

Auch hier ist es lehrreich, zwischen den rechteckigen Grundlinien des Fussbodens und der Architektur die Diagonale von links oben nach rechts unten zu ziehen, in der die Hauptbewegung verläuft, während in dem andern Dreieck die retardierenden Elemente zu Hauf getrieben werden. Geht hier der ganze Vollzug des Geschehens von Christus aus, so strebt im folgenden Bilde, der stürmischen Seefahrt alles auf ihn hin, in derselben Richtung von links nach rechts. Von der Seite, wo unser Blick eintritt, bläst auch der Wind und treibt mit den Wellen auch das Schiff vor sich her, dessen Steuerbord unten und gerefftes Segel oben den Zug der Bewegung nach rechts in die Tiefe deutlich bezeichnen. Die Richtung in der Diagonale von links unten nach rechts oben enthält also nicht die Hauptsache, sondern nur die Exposition, die Scenerie und Gelegenheitsursache des Ereignisses, das erzählt wird. Deshalb wird hier die Bewegung abgelenkt und die andere Diagonale überschneidet sie als Hauptaxe des Geschehens. Die Jünger haben sich angstvoll auf das Hinterteil des Schiffes geflüchtet, nur die vordersten sind noch beschäftigt die Raa umzulegen; die Mehrzahl schaut vom Steuerbord herab in gespannter Aufmerksamkeit auf die Scene vor ihnen nieder, die mitten über dem Gewóge des Wassers dasteht. Der Meister ist ruhig auf dem empörten Element daher gewandelt und steht zur Rechten vor Petrus, der auf sein Geheiss ihm entgegengekommen, soeben in der Flut zu versinken droht. Flehend faltet der Kleingläubige seine Hände und streckt sie zum Herrn empor, dessen Wink ihn magisch zu halten scheint. So erst wird die schlichte Gestalt Jesu zum Träger der unsichtbaren Kraft, der den Wankenden zum Felsen wandelt und dem Sturm gebietet, dass er schweige. — Wieder ist es die Macht der Raumwerte, die dem Bildner ermöglicht, einen so bildmässig malerischen Gedanken, bei dem die Tiefenbewegung des Schiffes und das Ungestüm des Wellenschlags eine so unentbehrliche Rolle spielt, mit rein plastischen Mitteln zu gestalten. Das ganze Wunder steht unter dem Zeichen des gerefften Segels, dessen schräg gezogene Stange am Mastbaum auch die Hauptperson selber in den Zusammenhang des Naturereignisses einbegreift, und nicht umsonst

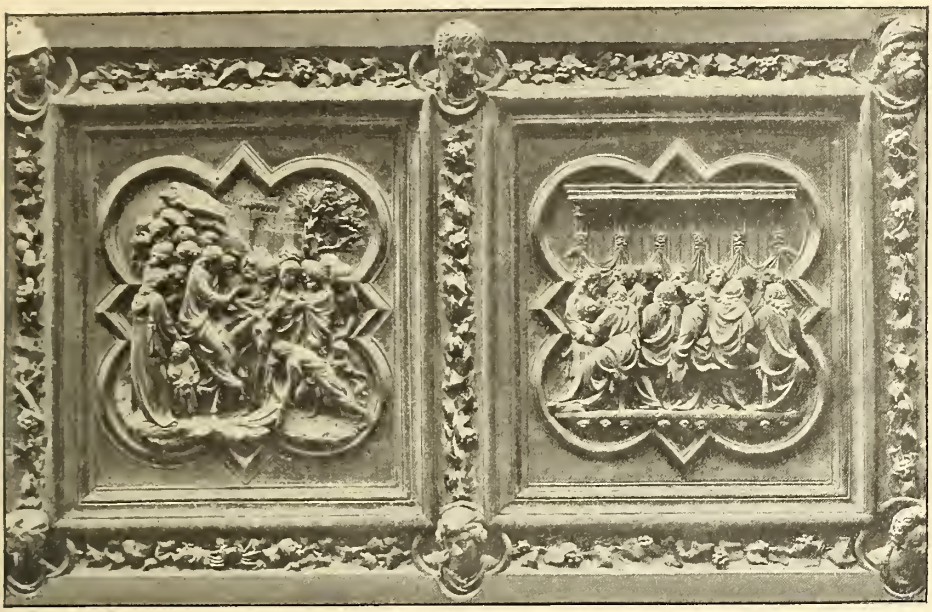
ist Takelwerk und Tiefgang des Fahrzeugs, soweit es nötig wird, mit solcher Ausführlichkeit und Sachkenntnis geschildert, dass wir merken, Ghiberti kennt nicht nur den Arno bei seiner Vaterstadt, sondern das weite Meer da draussen.

So ist auch auf dieser Seite der Tür in beiden Darstellungen ein einheitlich verlaufender Zug der Bewegung, und zwar in der Richtung von links nach rechts dem durchgehenden Zuge der beiden Reliefs gegenüber auf dem andern Flügel entgegengesetzt. Nicht die Gravitation der Masse, sondern der lebendigen Kraft und die Wucht des Geschehens giebt den Ausschlag.

V.

Die ganze Strenge der Symmetrie herrscht, durch den Gegenstand gefordert in der Verklärung auf Tabor, mit der die nächste Reihe beginnt. Aber auch hier ist neben dem architektonischen Aufbau, der den drei Hauptgestalten auf dem niedrigen Hügel die oberen zwei Drittel der Bildfläche einräumt, für den Verfolg der Blickbahn in bestimmter Weise gesorgt, und zwar durch die Hinzuordnung der drei Jünger unten. Unser Auge wird durch den vorragenden Kopf und das emporgezogene Knie des Ersten links angezogen, über Arm und Haupt des vorgebeugten Petrus in der Mitte weiter geleitet und folgt dem Dritten, der sich aufzurichten versucht, aber vom Rücken gesehen in knieender Haltung verharrt, um unter dem vorgehaltenen Arm empor zu spähen, auch notwendig weiter zu Elias hinauf, der senkrecht darüber steht. Hier oben orientiert die seitliche Drehung der Gestalt zur Mitte schon über das Verhältnis zu dem grade von vorn gesehenen Gottessohn, dem auch Moses selbst, in korrespondierender Dreiviertelsicht gegenüber, sich abhängig anschliesst. Rein körperlich, doch bei gleichem Massstab, behält die vollwertige Figur als Dominante das Uebergewicht über die beiden nur in perspektivischer Verkürzung sichtbaren Trabanten, und nach der Bestätigung durch Gesetz und Propheten, die ihm sinnlich aufgegangen, findet das Auge über den verhüllten rechten Arm und das vorgestreckte Bein des Moses, die vom Fusse selbst gewiesene Strasse abwärts als Ausweg nach dem Kreislauf im Rahmen und geht zur Betrachtung des folgenden über, — gewiss nicht ohne ein stärkeres Gefühl von der bleibenden Bedeutung der Person mitzunehmen, als nach der Taufe grade darunter. Es sind aber, ganz abgesehen von der dogmatischen Auslegung der biblischen Geschichte, vor allen Dingen die Geheimnisse der Raumkunst, die dem Bildner, im innigsten Einverständnis mit der Dichtkunst selber, diese Steigerung gewährten.

Ein ausgehöhlter Felskegel ragt links empor und umrahmt mit seiner dunkeln Oeffnung die helle Menschenfigur, die völlig eingewickelt vor der abgehobenen Platte einer Totenkiste darinnen steht. Zwei andere Figuren vom Rücken gesehen drängen sich neben dem Felsgrab an der linken Seite; im Gespräch mit dem Genossen weist die vordere auf den Verhüllten in seiner aufrechten Haltung hin. Ihm gilt auch die Teilnahme der Uebrigen, die wir an der andern Seite des Gehäuses von vorn erblicken. Hier trennt der Intervall, in diagonaler Richtung von unten links nach oben rechts verlaufend, die soeben beschriebene Hälfte von der zweiten, die uns die Antwort auf das Rätsel finden lässt. Dort liegt in ganzer Breite des dreieckigen Aufbaues ein junges Weib mit aufgelösten Haaren knieend und händeringend am Boden, als hätte sie, soeben noch bittend emporgewandt, sich nun verzweifelnd hingestreckt, den Fuss des Meisters zu berühren, der so milde und so gelassen vor ihr steht. Oder küsst sie, in Dankbarkeit zerfliessend, den Saum seines Kleides? Dann hätte sie bereits gewahrt, was geschehen, während die nonnenhaft verhüllte Frau daneben noch in sprechender Gebärde kniet, als habe sie das Antlitz noch nicht zum Grabe herumgewendet. Ueber ihr wird als nächster Begleiter Jesu der unverkennbare Petrus sichtbar, wie er zum begrabenen Toten, der wieder aufrecht dasteht, hinüber blickend in höchstem Erstaunen beide Hände er-



hebt: es ist die Auferweckung des Lazarus, und die beiden Frauen sind Martha und Maria Magdalena vor dem Freunde, der das Wunder vollbracht hat. Der hinreissende Ausdruck ihrer Dankbarkeit und Verehrung lehrt uns an den Eingriff in die unerbittlichen Gesetze der Natur glauben und hilft uns, den Verlauf des Geschehens zu ergänzen, der uns nicht gezeigt ward. Nicht die Persönlichkeit des Rabbi selber, der anspruchslos und unscheinbar auftritt, wirkt hier; aber ein Wink seiner Hand genügt doch, den Abgeschiedenen zurückzurufen. Da merkt man freilich, dass der Reliefbildner, der diese meisterhaft bündige Erzählung vor Augen gestellt hat, mit den Ansprüchen der statuarischen Kunst nicht ebenso innig vertraut gewesen, wie mit denen des Historienbildes in seinem cyklischen Zusammenhang, oder dass er im Sinne des gotischen Stils, in dem er gross geworden, auch beim Standbilde oder beim Einzelwesen, das sich selber behaupten soll, das Hausgesetz der Architektur und damit die Bedingtheit im grössern Ganzen als bindend anerkennt. Stünde die Wundergeschichte von der Totenerweckung nicht hier in der Reihe der übrigen, wo wir den nämlichen Christus soeben in Verklärung auf Tabor gesehen, so würde die Figur zu passiv und unbedeutend erscheinen, um vollständig der Aufgabe zu genügen, d. h. für unser Auge und für unser Erklärungsbedürfnis zu leisten, was diese bedürfen, auch wenn wir die Kenntnis der biblischen Erzählung

nicht mitbringen oder von ihrem Vorstellungskreis schon eingenommen sind, wie hier.

Der Einzug in Jerusalem, der sich auf dem andern Flügel anschliesst, zeigt rein plastisch betrachtet in der Gesamtdisposition der Massen eine ausserordentliche Aehnlichkeit mit dem vorigen Relief. Auch hier erhebt sich ein Felsblock links oben und begränzt schräg ablaufend nach rechts die Hauptgruppe, so dass das Auge unwillkürlich der Diagonale nach unten folgt. Hier haben wir Christus, der auf dem Eselfüllen reitet, gefolgt von der Schaar seiner Jünger, die zweifelnd über diesen Triumphzug mit einander flüstern, während unmittelbar neben der hohen vom Rücken gesehenen Gewandfigur, die links abschliesst, ein Bübchen herbeigelaufen ist, die Schleppe der Satteldecke zu halten und in der Rechten gewiss ehedem einen Palmzweig trug. Beide entziehen uns die hintere Hälfte des Reittieres. Vor dem Langohr aber breitet ein eifriger Verehrer sein Gewand auf den Boden, dass der Herr darüber hinziehe. Wie eine Mauer reiht sich hinten in der ganzen Breite, die vom Felsen ab nach rechts übrig bleibt, die Schaar der Männer und Frauen aus der Stadt, Jung und Alt, Mutter und Kind, als gälte es, einem königlichen Schaugepränge beizuwohnen. Hinter ihnen ragt ein knorrig verästelter Baum auf, dessen Blattwedel ihn doch wol zu einer Palme machen, selbst wenn es ursprünglich eine Steineiche war. Und zwischen Baum und Fels öffnet sich der Ausblick auf das nahe Tor mit Mauern und Türmen als Ziel dieser seltsamen Prozession. Ein gut Stück Weges liegt noch dazwischen.

Die Horizontale verkündet sich als Richtung der Strasse, zugleich als die stärkste der Raumaxen. Denn die eine daneben noch fühlbar gemachte Diagonale scheidet, wie gesagt, den Helden und die Seinen in charakteristischer Situation, d. h. das Notwendige, das sich fest einprägen soll, von dem Zufälligen, Nebensächlichen und Wandelbaren des Gegenspiels. Die andre Diagonale aber, die den Ankommenden mit seinem Bestimmungsort verbinden könnte, hat nur erst Bedeutung für die poetische Phantasie; sie wird fast nur malerisch ausgebeutet. Die Vertikale bleibt rein ideal, für die feinste Empfindung der geistigen Scheidewand zwischen Christus allein und dieser Volksverehrung, die ihm entgegendrängt.

Die Wagrechte herrscht auch, in mehrfacher Wiederholung

und in engerem oder weiterem Abstand durch das folgende Relief, das als letztes in dieser Reihe das Abendmal darstellt. Unten der Fussboden mit dreimal drei darunter vorguckenden Konsolblättern, oben die baldachinartig vorspringende Decke mit sechs Verkröpfungen, die den Pilastern der Rückwand entsprechen. Zwischen diesen letztern öffnen sich fünf zweigeteilte schlanke Fenster mit einfachem Masswerk in ihren Rundbögen. Sechs reich antikisierende Kapitelle, die unterhalb dieser Fensterbögen an den Pfosten angebracht sind, betonen abermals die wagerechte Teilung und tragen einen schützenden Wandteppich, der in weichem Bogengehänge hinter Christus und sechs Aposteln an der Innenseite des Tisches herabfliesst. Dieser siebenköpfigen Horizontale läuft die fünfköpfige der übrigen, an der Vorderseite sitzenden, vom Rücken gesehenen Jünger sogleich parallel, während der Liebling Johannes sein Haupt an der Brust des Meisters birgt und kaum einen Sitzplatz beansprucht. Die Sitzhöhe der vorderen Fünf giebt den letzten Querstreifen über dem Boden, wie die Kapitellreihe einen solchen oben unter der Holzdecke.

Die schwierige Aufgabe, das gemeinsame Mal von dreizehn gleich gekleideten Personen in engem Rahmen zu geben, während die geistige Bedeutung dieses letzten Beisammenseins doch nicht in der Malzeit selber liegt, hat hier zunächst, wie sonst im Trecento, zum völligen Verzicht auf die materielle Seite der Tätigkeit veranlasst. Auch die Einsetzung des Sakramentes mit Brot und Kelch ist nicht dargestellt, weil sie in solchem Gedränge wol kaum wirksam hätte ausfallen können, aber gewiss auch, weil sie für die Geschichte Jesu, die hier erzählt wird, an dieser Stelle, nach der Begrüssung beim Einzug, nicht die Peripetie gegeben hätte, die der Künstler an solchem Platze als Kontrast zum Nachbarbilde verwerten will. Deshalb wählt er den kritischen Moment, wo das schmerzliche Wort des Herrn: «Einer von Euch wird mich verraten» — die dumpf gewordene Stille unterbricht. Der Eindruck dieses Ausspruchs geht durch die Reihen; das zeigt die Bewegung, die in ihrem Gewoge auf und ab doch alle mit dem Meister verbindet. Sie steigert sich in Petrus, dessen sprechendes Profil sich Christus zukehrt, bis zur Gegenfrage: «Wer ist es?» — Aber noch ruht Johannes, von Wehmut überwältigt, in den Armen des Geliebten, — und die Spannung dauert. Wie abhängig und erwartungsvoll schaut und lauscht die ganze Gestalt

vorn, die wir nur vom Rücken sehen, diese Gruppe rundend, in beredtester Gebärde! Ein vierter Jünger hinter Petrus lugt mit erhobener Hand noch hinter dessen Schulter vor und vermittelt so den Zusammenhang mit den Uebrigen, für den auch sonst in der ganzen Gesellschaft gesorgt ist. Eine dreiteilige Pyramide mit dem aufblickenden Kopf des Bärtigen als Gipfelpunkt bildet die Mitte, zu der die Linien der Vorderreihe sanft aufsteigen. Sein jugendlicher Nachbar bindet ebenso die letzten vier zur Rechten, neben denen die Rahmenspitze selbst die Scene schliesst. Es ist ein Stimmungsbild, das uns gegeben wird, die peinlich beklemmende Pause vor dem verhängnisvollen Bruch.

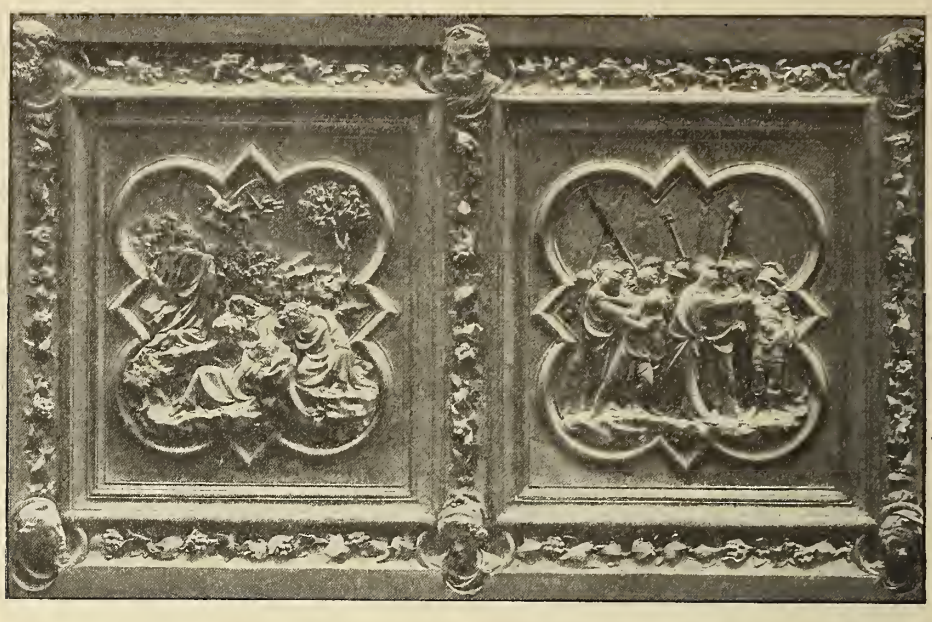
Die ganze Kunst harmonischer Schönheit, über die Ghiberti verfügt, ist aufgeboten, die bittere Wendung im Innern aller Anwesenden in den Wollaut fliessender Formen einzukleiden. Deshalb ist schon in der architektonischen Grundlage vorgesorgt, zumal da die ausschliesslich herrschende Sitzhöhe der Figuren das ganze obere Drittel der Bildfläche für die Beihülfe der Schwesterkunst offen liess, d. h. tektonische Gliederung und dekorative Belebung verlangte. Ganz meisterlich bewährt aber der Bildner unten, in der stillen Gemeinschaft seiner Gestalten, bei dieser Geschichte ohne Fortgang, diesem Drama ohne Handlung, die Ausdrucksfähigkeit seiner Gebilde, die Rhythmik seines Vortrages in dem Zusammenspiel der organischen Körper mit der weichen Gewandung und dem hölzernen Hausrat. Wol nirgends ist das Vorwalten des linearen Zuges und das Wesen seiner — man möchte sagen — musikalischen Komposition so klar zu beobachten wie hier, wo Ghiberti, wol nicht unbewusst, ein Seitenstück zu Andrea Pisanos wundervoller Grabtragung des Täufers geschaffen hat. Muss die Durchführung der Horizontale auch bei dem Reichtum ornamentaler Begleitung durch Faltengehänge, das doch nirgend die Klarheit überwuchert, gewiss zunächst als Nachteil für den Plastiker empfunden werden, so wirkt doch der Verlauf der Parallelen ohne eigenen Abschluss ausserordentlich bedeutsam in der cyklischen Reihe, deren tragischer Ablauf nun im Folgenden entscheidend einsetzt.

VI.

Das inbrünstige Ringen im Gebet beim Herannahen des Schicksals, die Verlassenheit des Einzigen, der von den Seinen nicht verstanden wird, schildert das erste Bild im Garten Gethsemane. Auf dem abgestuften Felsboden der Anhöhe lagern und kauern rechts die schlafenden Jünger dicht neben einander, das zurückgesunkene Haupt des obersten liegt grade in der Mitte des Ganzen; wie vom Mondlicht beschienen, kann es dem Auge nicht entgehen im Verfolg der Diagonale zu dem überragenden Oelbaum hinauf, der Trennungslinie, die diese schwachen Begleiter von dem Herrn in seiner Einsamkeit scheidet. Links oben gegen die Höhe gewandt kniet dieser mit gefalteten Händen vor dem niedrigen Buschwerk, das spärlich hier und da zwischen den Spalten wurzelt, und lauscht in seiner Angst dem Engel, der sich zu ihm niederbeugt, aber keine Rettung bringen kann. Wie aus dem Dunkel des Himmels wächst die Gestalt der tröstenden Stimme bis an das Flügelpaar hervor, um im flatternden Gewandzipfel und einem Wolkenstreifchen zu verschweben. Es ist ein Landschaftsbild, und zwar ein Nachtstück von tiefem ergreifendem Stimmungsgehalt, das der Maler Ghiberti gedacht und in Erzrelief übertragen hat.

Lohende Fackeln und Feuerbrände erhellen die Finsternis, die über der «Gefangennahme» lagert. Vorn zur Rechten der Hauptmann der Wache in glänzender Rüstung mit einem Juden an der Spitze der ganzen Schaar, dann der Judaskuss, bei dem wir den Verräter nur vom Rücken, aber in mimisch so wirksamer Haltung den milden Dulder umarmen sehen, dass es keiner Worte bedarf, die verabredete Heuchelei zu mehren, und endlich die Rauferei zwischen Petrus und dem Knecht Malchus, die als Kontrast sehr handgreiflich wird, — das sind die Momente der Erzählung, die wir brauchen. Dahinter legt sich als Folie das Gedränge der Bewaffneten, das über die Richtung des Zuges von links nach rechts keine Unklarheit lässt, — das Ganze eine vollendet wiedergegebene Episode im Vollzug des unaufhaltsamen Geschehens, der nun vor uns aufgeht.

Streng symmetrisch, wie eine symbolische Ceremonie, gestaltet Ghiberti die Geisselung Christi. Fünf schlanke kannellierte



Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen mit ebensoviel Genossinnen hinter sich ein horizontales Dach, dessen Querbalken in Verkröpfung das grade Gesims durchsetzen. Links und rechts die beiden Knechte zum Schlag ausholend, in mannichfaltiger Abwechslung doch in engem Zusammenhang mit den Linien des Rahmens komponiert, und hinter jedem ein Zuschauer, der Eine antreibend an eine Säule gelehnt, der Andere mitleidsvoll zurückweichend. So bleibt die Mittelsäule mit ihren Nachbar-Intervallen für den Dulder frei, der in wundervoller Schönheit des nackten Leibes wie ein edelstes Gewächs an dem Stamme, wo die beiden Arme rückwärts gefesselt sind, seinen Halt gewinnt und so als frommes Opfer zwischen seinen Peinigern ausharrt. Das volle warme Leben, das dieser echt plastischen Einzelfigur, wieder wie bei der Taufe auf Grund antiker Studien verliehen ist, während die sanftmütige Ergebung in den Schmerz eine so tief christliche Empfindung verkörpert, die packende Lebendigkeit der Schergen und die vermittelnde Beziehung der beiden Zeugen erweckt unsere Teilnahme, unser Mitleid mit dem schönen Menschensohn, als stünden wir vor einem Altarbild in Andacht und Rührung zugleich.

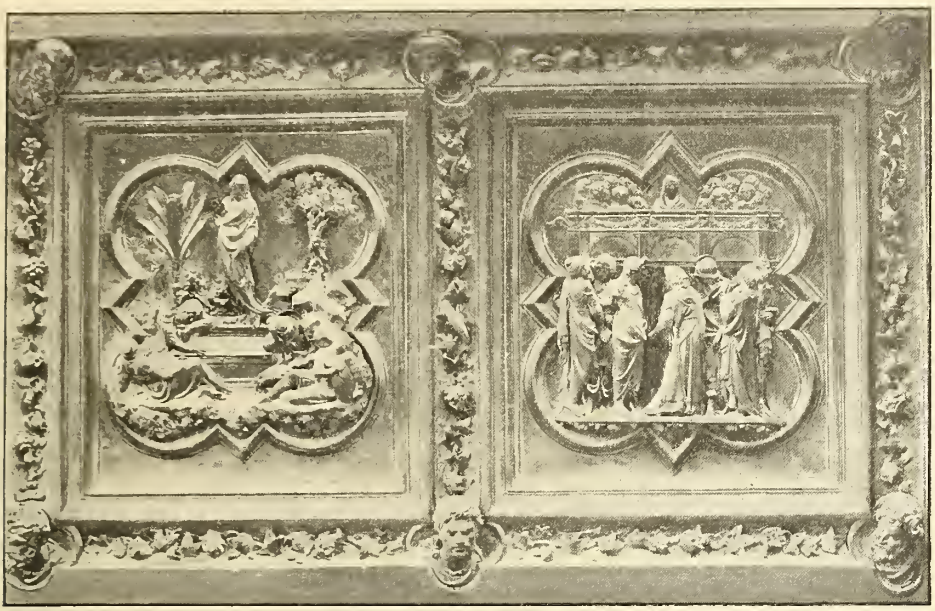
Nach diesem Ruhepunkt zu beschaulicher Vertiefung, die wir aesthetisch nur in solcher Harmonie vollauf geniessen mögen, verlangt die epische Erzählung wieder einen Fortschritt auf ihrem Wege. Die Ueberantwortung des Gefangenen an die Juden ist

das Thema, die Handwaschung des Pilatus der eigentliche Mittelpunkt, also der Ruck vorwärts wieder in einer symbolischen Handlung ausgedrückt. Um dieses Zeichen der Ablehnung jeder eignen Schuld an dem Tode des unschuldig Befundenen als den Kern der Scene deutlich zu machen, ist es grade in den Mittelpunkt verlegt. Hier wird dem Landpfleger, der auf erhöhtem Tribunal vor dem Palast öffentlich zu Gericht sitzt, das Becken gereicht, über das er seine Hände hält, um das Wasser aus der Kanne zu empfangen. Zu dieser Ceremonie dreht er sich seitwärts ab, so dass wir die Gestalt in ihrem soldatischen Schmuck vor der Nische in verlorenem Profil erblicken. Doch bildet ihr Haupt auch so den Höhepunkt eines pyramidalen Aufbaues, der hinter ihm den gefangenen König der Juden in demütiger Haltung, und den jungen Krieger in prächtiger Rüstung, der ihn bewacht, auf seiner Rechten, gegenüber die Dienerin mit dem Wasser und eine wirkungsvolle, vom Rücken gesehene Gewandfigur umfasst, die das Gedränge der Judenschaft vermittelt. Deren Hauptvertreter ist absichtlich aus der festgeschlossenen Gruppe ausgeschlossen und so ganz am Rande isoliert. Ihn weist ein Andrer auf die Handwaschung hin, und während hinter ihm nach der Auslieferung des Gefangenen geschrieen wird und neugierige Köpfe und begehrliche Hände sich herüber recken, giebt dieser Fanatiker die trotzige Antwort: «Sein Blut komme über uns!»

VII.

In einheitlichem Zuge bewegt sich dagegen die Kreuztragung auf dem ersten Relief der obersten Reihe. Aufrecht noch, wenn auch mühsamen Ganges, trägt Christus das lange Kreuz, dessen oberer Teil ganz aus der Bildfläche heraustritt. Ganz besonders edel wirkt die ruhige Gestalt im langen Gewande durch die leicht geschwungene Haltung. Bewaffnete in prächtiger Rüstung umgeben sie, während ein vierschrötiger Kriegsmann im Begriff scheint, den Ermüdeten anzutreiben. Ganz vom Rücken gesehen, bietet er in weiten Lederstrümpfen und kurzem Wamms, mit dem schweren Schild auf dem linken Arm, den wuchtigen Bau seines Leibes in stärkstem Kontrast der herkulischen Kraft gegen den durchgeistigten Träger des Kreuzes dar. Er trennt in der Mitte des Ganzen, wirksam als retardierendes Moment, zugleich die Hauptgruppe vorn von den Frauen zur Linken. Hier tritt Maria wieder auf — in das volle Recht der Mutter. Bis auf Antlitz und Hand fast völlig eingehüllt in ihre Witwengewänder, naht sie, ein Bild des stillen hoheitvollen Grams, den kein Zureden der Gevatterinnen, die sie geleiten, kein Beileid der Freundin auf diesem Gang berühren kann.

Altertümlich und streng, wie ein Meisterstück des reinsten gotischen Stiles, erscheint daneben die Klage am Kreuzesstamm. Ganz symmetrisch und im engsten Anschluss an den Vierpass-



rahmen ist die Anordnung der wenigen Figuren. In der Mitte der Crucifixus, niedrig wie der Raum es gestattet, in ruhiger regelmässiger Haltung, aber noch nicht mit dem schön modellirten Körper nach dem Vorbild antiker Statuen, wie drunten bei der Geisselung oder der Taufe. Zu den Seiten des Kreuzes schweben, wie hervorgewachsen aus den einrahmenden Bögen, deren Schwung sie nach innen und aufwärts fortsetzen, zwei schlanke Engel: der Eine ringt abwärts blickend die Hände, der Andere wirft das Haupt rückwärts und zerreisst mit beiden Händen das Gewand über seiner Brust. Unter diesem, auf dem Erdboden, sitzt Johannes; das eine Bein lang vor sich hinstreckend, presst auch er die Hände in verzweifelndem Schmerz ineinander und heftet ratlos den Blick auf die Mutter des Herrn. Diese aber sieht nichts von seinem Ringen nach Fassung. Tief in ihren Mantel eingehüllt, hockt auch sie auf der Erde; die rechte Hand liegt auf dem linken emporgezogenen Knie, darauf stützt sich der Elbogen des Armes, in dessen Hand die Wange sich schmiegt; das gesenkte Haupt blickt still vor sich nieder. Die ganze geschlossene Haltung sagt: das Mutterherz erstarrt in diesem Weh; mit dem Tode des Sohnes ist die ganze Welt leer und öde geworden, und für sie nur der eine Platz, hier am Fusse seines Kreuzes.

Je länger unser Auge zwischen diesen beiden in die äussersten Ecken gedrängten Figuren hin und wieder schaut, desto weiter

scheint die Enge der wirklichen Fläche zu werden, desto mehr gewinnt der leere Raum zwischen ihnen Macht, und der Himmel darüber scheint mit Seufzern erfüllt wie die unendliche Oede um Mutter und Lieblingsjünger, die allein geblieben sind mit der verstummten Klage. Ghiberti verwertet das köstlichste Erbteil aus der idealen Kunst der Gotik mit seinem überlegenen Raumgefühl zu wunderbarer Wirkung, wie es lange Zeit nach ihm einem Rafael, etwa im Runde der Madonna della Sedia gelungen.

In umgedrehter Folge kehrt die Kompositionsweise dieser beiden obersten Reliefs der linken Seite in den beiden letzten an der rechten wieder. Dem strengen architektonischen Aufbau des Kreuzestodes entspricht zunächst an der Mittelaxe der Tür das Gegenstück mit der Rückkehr ins Leben. Die Auferstehung geschieht still und weihevoll, wie der selige Traum eines Jüngers am Grabe. Sitzend eingenickt oder am Boden gelagert zu Häupten und zu Füssen des versiegelten Sarkophages, sind die Wächter alle vier im Bann des Schlafes. Die nächsten Beiden lehnen über die Platte der Gruft, der Eine hält gar die Hand noch am Rande; nur der Aeusserste links könnte geblendet hervorlugen, aber wir sehen sein Antlitz nicht, und seine Haltung scheint wie im Zauber befangen. Christus aber schwebt in der Mitte, dicht über ihren Köpfen, den First des Felsengrabes noch eben mit den Zehen berührend, in leisem Schwung aufwärts. In voller Körperlichkeit und mit segnender Gebärde niederschauend, scheint er doch duftig empor zu blühen wie ein Wesen aus der andern Welt, das leicht und aethergleich zur Höhe steigt, als könnte es nicht anders sein. Zwischen der knorrigen Steineiche auf der einen und der Palme auf der andern Seite, dem krausen Buschwerk neben sich und der jungen Fächerpalme hinten in der Ferne, wirkt die friedliche Gestalt wie eine Erscheinung aus dem verlorenen Paradiese.

Könnten wir den Rand erhöhen, so dass er das Relief stärker umrahmte und hinter sich zurücktreten liesse, so würde augenfälliger werden, wie das Ganze durchaus als Bild in malerischem Sinne gedacht ist; trotz aller Symmetrie des Aufbaues ist es eine Scene, die im Garten spielt, und deren Beleuchtung wir, wie auf dem Oelberg, nur als Helle der Mondnacht vorzustellen versucht sind.

Ganz anders das Schlussſtück der Reihe, das der Kreuztragung links mit ihrer Gestaltenmenge hier am Ende rechts die

Wage halten, zugleich aber die Blickbahn zum Stillstand bringen muss.

Wir erkennen eine Reihe mannichfaltig gekleideter Personen, etwas über drei Fünftel der Gesamthöhe im Rahmen einnehmend, vor einem Hause, dessen Fassade in flachstem Relief zurücktretend, mit Pilastern und gradem Gebälk, Blendarkaden und Kranzgesims oder Dachbalustrade gegliedert ist. Vergebens versuchen die Männer durch Pochen an die Haustür Einlass zu finden und stehen doch erwartungsvoll, als könnte etwas Ueberraschendes daraus hervorbrechen. Oben aber wehen festlich die Bänder der Guirlanden, und auf dem Söller gewahren wir, kaum mehr als bis an die Schultern hervorragend, die Versammlung der Heiligen: in der Mitte Maria, zu den Seiten die Apostel, in stillem Gebet, als harrten sie noch der Herabkunft des Geistes, die der Herr ihnen verheissen hat. Das Interesse des Künstlers gilt offenbar nicht der Wunderscene des Pfingstfestes, der Erleuchtung bei verschlossenen Türen, obwol er die Versammelten auf dem Dach unter freiem Himmel sichtbar macht, es widmet sich vielmehr den plastischen Figuren auf der Strasse vorn: dem Janitscharen mit langem Rock und krummem Schwert, mit krauser Lockenperrücke und mehreren Zöpfchen im Nacken, den Kriegern in römischer Rüstung und den Juden im langen Kaftan, deren Pochen und Horchen am Hause nur willkommene Gelegenheit zu mancherlei Posen und günstiger Gruppierung gewährt. Sie treten von beiden Seiten heran oder bleiben stehen, wie sie gekommen, indess der Eunuchenhauptmann, der die Türe prüft, in seitlicher Drehung die Mitte nimmt.

Das Ganze ist sichtlich für diesen besondern Platz und zugleich als Gegenstück zur Kreuztragung komponiert, wenn die Ausgiessung des heiligen Geistes dabei auch zu kurz kam. Bei dieser Auffassung des Pfingstfestes wird Eins jedenfalls gewonnen: ein beruhigender Abschluss für die Erzählung. Das geschmückte Haus Marias erscheint als Versammlungsort der ersten Gemeinde nun wie ein Vorbild der Kirche, wie unantastbar für die Angriffe der Juden und Heiden vor ihrem Tor. Und die architektonische Gliederung des Reliefs entspricht, bei aller Bewegung im Vordergrund, diesem Ton auf der bleibenden Bedeutung.

Blicken wir zurück über die letzte Reihe, so muss zugleich einleuchten, weshalb der übliche Abschluss durch die Himmelfahrt

hier nicht zulässig gewesen, sondern durch diese Darstellung ersetzt ward. Die Auffahrt hätte der Auferstehung zu ähnlich ausfallen müssen und wäre nach ihr und der unentbehrlichen Kreuzigung als dritte Komposition mit emporgerückter Dominante, nur als langweilige Wiederholung erschienen, und ohne weitere Zwischenglieder gewiss nicht als bedeutsames Ereignis wirksam geworden.

Noch unter einem andern Gesichtspunkt aber wird diese oberste Reihe der Türreliefs beachtenswert in ihrer wolerwogenen, den monumentalen Ansprüchen so bewusst Rechnung tragenden Auswahl. Grade bei dieser Zusammenstellung muss es auffallen, dass die künstlerische Stufe, der sie angehören, nicht die selbe Höhe der Entwicklung bei allen aufweist. Die fremdartige Erscheinung der Zopfträger im Schlussbilde muss vor dem Jahre 1424 in Florenz gewiss überraschen. Die genaue Kenntnis dieser Tracht von Serailwächtern und andern Orientalen drängt die Frage auf, ob Ghiberti selbst etwa in Venedig gewesen oder ans Ufer der Adria zurückgekehrt war; denn an die frischen Eindrücke seines ersten Jugendaufenthaltes in den Marken oder an alte Reminiscenzen von der Arbeit des Malergesellen im Dienst des Malatesta dürfen wir bei dieser Ausführlichkeit im Einzelnen und dieser Meisterschaft im Grossen doch nicht mehr denken. Oder sollte hier ein Geselle mitgewirkt haben, der zeitweilig, wie wir von mehreren wissen, vor der Pest aus Florenz in die Lagunenstadt entflohen und im venezianischen Gebiet Beschäftigung gefunden hatte?[1]) Der Grad des Realismus in diesen Kostümfiguren ist jedenfalls, wie die malerische Anschauung des Gartens am Grabe, bei dem die Wächter schlummern, so vorgeschritten, dass die Kreuzigung daneben als eine weit altertümlichere Leistung erscheint. Hat der Meister sie eigenhändig geschaffen, so kann sie nur aus den ersten Anfangsjahren seiner Arbeit an dieser Tür herstammen; denn ihr

1) Tatsächlich schreibt Ghiberti am 10. März 1424/5 nach Siena: intorno al fatto delle storie .... son presso che finite; le quali sarebono chostà compiute, se non fosse stata la moría; però ch'io mi partì: andai a Vinegia e ancora tutti miei lavoranti si partirono. G. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese. Tomo II, Siena 1854 p. 119 ff. vgl. p. 89 u. Weiteres im Kommentar zu Vasari.

Stil ist strenger gotisch als alle historischen Darstellungen aus dem Evangelium, bis über die Verkündigung zurück. Dieser Kontrast in den letzten Reliefs schiebt unsre aesthetische Betrachtung notwendig auf den historischen Standpunkt hinüber und fordert weiteren Aufschluss über die Wandlungen des Stiles während der zwanzigjährigen Tätigkeit und über die Erlebnisse des Meisters selbst, die seit dem Anfang ihren Einfluss geltend gemacht haben. Geschichtliche Nachrichten über andre Aufträge in diesem Zeitraum und die ausgeführten Arbeiten selbst kommen uns zu Hülfe. Die beiden Reliefs für den Taufbrunnen in Siena fallen in die Jahre 1417—1427 und die Darstellung des früheren mit der Taufe Christi bietet gar willkommene Gelegenheit zum Vergleich mit demselben Gegenstand an der Tür in Florenz; das zweite mit dem Verhör des Johannes vor Herodes, das erst nach Vollendung der Tür geliefert ward, gewährt dagegen über die Kompositionsweise am Schluss dieser historischen Scenen den besten Aufschluss. Dazu käme noch die Reihe der Statuen für Orsanmichele, die sicher datiert sind: Johannes der Täufer 1414—1416, Matthaeus 1419—1422, Stephanus 1425—1426. Und sollten uns neben diesen Einzelfiguren des Busspredigers, des Redners und des Märtyrers nicht auch die vorspringenden Köpfe der Tür gar manches über den Fortgang der Studien zu berichten vermögen?

Aber grade für das erste Jahrzehnt nach dem Auftrag für die Bronzetür fehlen die gleichzeitigen Kunstwerke seiner Hand, die über den innern Fortschritt seines Stiles augenfällig orientieren könnten. Und die Schwierigkeiten wachsen durch einen neuen überraschenden Kontrast, wenn wir nun der Kreuzigung aus der letzten Reihe der Tür das Konkurrenzrelief mit dem Opfer Abrahams gegenüberstellen, das ihm die Ausführung des umfänglichen Werkes verschaffte. Wie weit überlegen erscheint hier die Bildung des nackten Knaben auf dem Altar und des Engels in der Höhe im Vergleich mit dem Christus am Kreuz und den wehklagenden «Vögeln des Himmels». Im Gekreuzigten noch die ganze Strenge des tektonischen Gerüstes, im Isaak bereits die ganze Geschmeidigkeit und Einzelbeobachtung antiker Schönheit mit dem seelenvollen Ausdruck gepaart; in den schwalbenähnlichen Boten der Trauer mit ihrem ornamentalen Schwung der Uebergang in körperlose Draperie, in der freundlichen Halbfigur über

dem Altar dagegen die volle Rundung des Sichtbaren und der klare Verzicht auf unplastisches Anhängsel. Im Beiwerk der Opferscene ausserdem die frisch aufkeimende Naturfreude, der Sinn für Landschaftliches selbst in erster Regung, das Verlangen nach bildlicher Gesamtauffassung der Körper im zugehörigen Raume schon unverkennbar. Im Kreuzigungsbilde das nämliche, grossartig wirksame Raumgefühl und das Fernhalten aller Nebendinge, aller mildernden Reize des irdischen Lebens, das mitten in der Reihe der andern Reliefs nur als bewusste Wahl erscheinen konnte. Und die nämliche Unterscheidung zwischen Hauptsache und Zutaten schon ebenso im Konkurrenzstück, mit Hülfe der Felspartie des Schauplatzes selbst in der Richtung der einen Diagonale als S-förmige Trennungslinie durchgeführt, während die andre Diagonale die Gruppe des Patriarchen und die seiner Diener, vom Esel unten bis zum Engel droben verbindet; — die nämliche Bekanntschaft mit dem konstitutiven Wert der senkrechten und wagerechten Axe gegenüber dem variablen Spielraum des Geschehens. Es kann nichts anderes sein, als eine sich entwickelnde Kunst einheitlichen Charakters, die tief in den heiligsten Geheimnissen der Gotik wurzelt und, voll neuer Lebenssäfte aus dem Dasein der Wirklichkeit umher, emporblüht zu den reizendsten Frühlingsblumen der Renaissance.

Stellen wir auch die Kreuzigung an den Anfang, oder denken sie als pietätvoll bewahrtes Erbstück des väterlichen Meisters Bartolo, nach dem sich Lorenzo damals zubenennt, statt nach Cione Ghiberti, immer erschliesst sich das Verständnis dieser Entwicklung, die gar mannichfaltige Schwankungen aufweisen mag wie die Zickzackbahnen der Planeten, nur auf Grund der gotischen Kunstlehre, die Lorenzo Ghiberti mit dem Mittelalter verbindet. Seine Gestaltenbildung, die wir an dieser Stelle nur gestreift haben, wie seine Draperie, zu der die Statuen an Orsanmichele so scharf ausgeprägte Beispiele liefern, erklären sich nicht anders, als wie es hier für die Kompositionsgesetze des Reliefschmuckes an seiner ersten Bronzetür versucht worden ist. Sie stehen überall im Zusammenhang mit dem System der gotischen Architektur, die den Rahmen aus einer Raute und vier Bogenausweichungen ihrer Seiten konstruiert hat. Sie verraten die innigste Vertrautheit mit dem sorgsam überlieferten Schatz ihrer Regeln und mit den wundergleichen Mitteln ihrer Raumkunst. Dazu

kommt als persönliche Begabung der ausgesprochen malerische Sinn Lorenzos, der selbst von sich bekennt, dass sein Herz eigentlich immer an der Malerei gehangen habe. Er sieht mit seinem natürlichen Auge Einheit und Zusammenhang, wo dem Mitbewerber Brunelleschi nur Stückwerk geraten will, das aufgebaut und zusammengeschweisst doch wieder auseinander fällt. Bezeichnender Weise ist es dagegen dieser konsequente Kopf, der vom Boden desselben gotischen Bausystemes aus an alle darstellenden Künste, insonderheit die Malerei, den entscheidenden Anspruch an strenge perspektivische Konstruktion des Bildraumes gestellt und das Gesetz dieser Linearperspektive als Einheit zwischen Körper- und Raumfaktoren gelehrt hat. Damit ist die Eroberung der Wirklichkeit in vollem Sinne erst als Programm des ganzen Quattrocento eröffnet; aber auch der Zusammenhang der mittelalterlichen Kunstlehre mit dem neuen Streben der Renaissance für Generationen noch besiegelt.

No accession number.

Pamph Ghiberti, Lorenzo
ArtA Schmarsow, August
G Ghibertis Kompositionsgesetzte an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums.

DATE	NAME OF BORROWER
Dec. 12/56	P. Moser, stud. No key-sort card. Due Dec. 19

ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. Hoch 4. 1888. Preis 33 *M.*

OTTO RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885 . . . . . 2 *M.*
AUGUST LESKIEN, Untersuchungen über Quantität und Betonung in den slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben der Nomina bei bestimmten stammbildenden Suffixen. 1885 . . . . . 5 *M.*
MORITZ VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio und den Ager compascuus der Römischen Republik. 1887 . . . . . 2 *M.*
OTTO EDUARD SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887 . . . . . 6 *M.*
FRIEDRICH HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887 . . . . . 3 *M* 60 ₰.
ERNST WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter *r* im Arischen, Italischen und Celtischen. 1887 . . . . . 3 *M.*
MORITZ VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887. . . . . 3 *M.*
GEORG VON DER GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsï. 1888 . . . . . 4 *M.*
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre des Cäsarismus. 1888 . . . . . 5 *M.*

ELFTER BAND. Mit 15 Tafeln. Hoch 4. 1890. Preis 35 *M.*

FRIEDRICH ZARNCKE, Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss. Mit 15 Tafeln. 1888 . . . 7 *M.*
GEORG EBERS, Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Erster Theil. Die Gewichte und Hohlmaasse des Papyrus Ebers. 1889 . . . . . 3 *M.*
———— Papyrus Ebers. Die Maasse und das Kapitel über die Augenkrankheiten. Zweiter Theil. Das Kapitel über die Augenkrankheiten. T. LV, 2—LX IV, 13. 1889 . . . . . 7 *M.*
ANTON SPRINGER, Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. 1889 . . . . . 2 *M.*
BERTHOLD DELBRÜCK, Die indogermanischen Verwandtschaftsnamen. Ein Beitrag zur vergleich. Alterthumskunde. 1889 8 *M.*
MORITZ VOIGT, Die technische Produktion und die bezüglichen römisch-rechtlichen Erwerbtitel. 1890 . . . . . 2 *M.*
WILHELM ROSCHER, Umrisse zur Naturlehre der Demokratie. 1890 . . . . . 6 *M.*

ZWÖLFTER BAND. Mit 6 Tafeln. Hoch 4. 1891. Preis 23 *M.*

FRIEDRICH ZARNCKE, Causa Nicolai Winter. Ein Bagatellprocess bei der Universität Leipzig. 1890 . . . . . 4 *M.*
F. H. WEISSBACH, Anzanische Inschriften und Vorarbeiten zu ihrer Entzifferung. Mit 6 Tafeln. 1891 . . . . . 3 *M.*
AUGUST LESKIEN, Die Bildung der Nomina im Litauischen. 1891 . . . . . 16 *M.*

DREIZEHNTER BAND. Mit 5 Tafeln und 1 Facsimile. Hoch 4. 1893. Preis 32 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag zur Syntax der gemeingriech. Sprache. I. 1891 7 *M.*
GEORG GOETZ, Der Liber Glossarum. Mit einem Facsimile. 1891 . . . . . 3 *M.*
FRIEDRICH RATZEL, Die afrikanischen Bögen, ihre Verbreitung und Verwandtschaften. Nebst einem Anhang über die Bögen Neu-Gnineas, der Veddah und der Negritos. Eine anthropogeographische Studie. Mit 5 Tafeln. 1891. . . . . 3 *M.*
FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag zur Syntax der gemeingriech. Sprache. II. 1892 4 *M.*
MORITZ VOIGT, Ueber die leges Iuliae iudiciorum privatorum und publicorum . . . . . 2 *M* 60 ₰.
AUGUST LESKIEN, Untersuchungen über Quantität und Betonung in den slavischen Sprachen. I. Die Quantität im Serbischen. B. Das Verhältniss von Betonung und Quantität in den zweisilbigen primären Nomina. C. Das Verhältniss von Betonung und Quantität in den stammbildenden Suffixen mehrsilbiger Nomina. 1893 . . . . . 3 *M.*
RICHARD MEISTER, Die Mimiamben des Herodas. Herausgegeben und erklärt mit einem Anhange über den Dichter, die Überlieferung und den Dialekt. 1893 . . . . . 10 *M.*

VIERZEHNTER BAND. Mit 10 Tafeln. Hoch 4. 1894. Preis 33 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die erzählenden Zeitformen bei Polybios. Ein Beitrag z. Syntax d. gemeingriech. Sprache. III. 1893 3 *M* 60 ₰.
JOHANNES ILBERG, Das Hippokrates-Glossar des Erotianos und seine ursprüngliche Gestalt. 1893 . . . . . 2 *M.*
ALBERT SOCIN, Znm arabischen Dialekt von Marokko. 1893 . . . . . 3 *M.*
FRIEDRICH DELITZSCH, Beiträge zur Entzifferung und Erklärung der kappadokischen Keilschrifttafeln 1893 . . . . . 3 *M.*
THEODOR SCHREIBER, Die alexandrinische Toreutik. Untersuchungen über die griechische Goldschmiedekuust im Ptolemaeerreiche. I Theil. Mit 5 Tafeln und 138 Abbildungen. 1894 . . . . . 10 *M.*
MAX HEINZE, Vorlesungen Kants über Metaphysik aus drei Semestern. 1894 . . . . . 8 *M.*
F. H. WEISSBACH, Neue Beiträge zur Kunde der Susischen Inschriften. Mit 5 Tafeln. 1894 . . . . . 3 *M* 60 ₰.

FÜNFZEHNTER BAND. Mit 3 Tafeln. Hoch 4. 1895. Preis 33 *M.*

ALBERT SOCIN und Dr. HANS STUMME, Der arabische Dialekt der Houwâra des Wâd Sûs in Marokko. 1894 . . . . . 8 *M.*
HEINRICH SCHURTZ, Das Augenornament und verwandte Probleme. Mit 3 Tafeln. 1895 . . . . . 5 *M.*
HOLGER PEDERSEN, Albanesische Texte mit Glossar. 1895 . . . . . 8 *M.*
ERNST WINDISCH, Mâra und Buddha. 1895 . . . . . 12 *M.*

SECHZEHNTER BAND. Hoch 4. 1897. Preis 30 *M.*

RICHARD FOERSTER, Johann Jacob Reiske's Briefe. 1897 . . . . . 30 *M.*

SIEBZEHNTER BAND. Mit 3 Textfiguren u. 5 Kartenskizzen im Text. Hoch 4. 1897. Preis 40 *M.*

FRIEDRICH HULTSCH, Die Elemente der ägyptischen Theilungsrechnung. Erste Abhandlung. 1895 . . . . . 8 *M.*
FRIEDRICH DELITZSCH, Das Babylonische Weltschöpfungsepos. 1896 . . . . . 8 *M.*
W. H. ROSCHER, Das von der „Kynanthropie" handelnde Fragment des Marcellus von Side. Mit 3 Textfiguren. 1896 . . . . 4 *M.*
FRIEDRICH RATZEL, Der Staat und sein Boden geographisch betrachtet. Mit 5 Kartenskizzen im Text. 1896 . . . . . 6 *M.*
KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus. 1896 . . . . . 6 *M.*
THEODOR SCHREIBER, Die Wandbilder des Polygnotos in der Halle der Knidier zu Delphi. 1897 . . . . . 8 *M.*

ACHTZEHNTER BAND.

CURT WACHSMUTH, Neue Beiträge zur Topographie von Athen. 1897 . . . . . 3 *M.*
FRIEDRICH HULTSCH, Die Gewichte des Alterthums, nach ihrem Zusammenhange dargestellt. 1898 . . . . . 10 *M.*
VIKTOR HANTZSCH, Sebastian Münster: Leben, Werk, wissenschaftliche Bedeutung. 1898. . . . . 6 *M.*
AUGUST SCHMARSOW, Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. 1899 . . . . . 3 *M.*

ZUR FÜNFZIGJÄHRIGEN JUBELFEIER DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG AM 1. JULI 1896. Hoch 4. Preis 4 *M.*

SACHREGISTER DER ABHANDLUNGEN UND BERICHTE DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN CLASSE. 1846—1895. Hoch 4. 1898. Preis 8 *M.*

Leipzig, Mai 1899. **B. G. Teubner.**

BERICHTE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

BERICHTE beider Classen. 1846—47 (12) 1848 (6).

—— Mathematisch-physische Classe. 1849 (3) 1850 (3) 1851 (2) 1852 (2) 1853 (3) 1854 (3) 1855 (2) 1856 (2) 1857 (3) 1858 (3) 1859 (4) 1860 (3) 1861 (2) 1862 (1) 1863 (2) 1864 (1) 1865 (1) 1866 (5) 1867 (4) 1868 (3) 1869 (4) 1870 (5) 1871 (7) 1872 (4 mit Beiheft) 1873 (7) 1874 (5) 1875 (4) 1876 (2) 1877 (2) 1878 (1) 1879 (1) 1880 (1) 1881 (1) 1882 (1) 1883 (1) 1884 (2) 1885 (3) 1886 (4 mit Supplement) 1887 (2) 1888 (2) 1889 (4) 1890 (4) 1891 (5) 1892 (6) 1893 (9) 1894 (3) 1895 (6) 1896 (6) 1897 (3).

—— —— Mathematische Reihe. 1898 (5).

—— —— Naturwissenschaftliche Reihe. 1898 (1).

—— Philologisch-historische Classe. 1849 (5) 1850 (4) 1851 (5) 1852 (4) 1853 (5) 1854 (6) 1855 (4) 1856 (4) 1857 (2) 1858 (2) 1859 (4) 1860 (4) 1861 (4) 1862 (1) 1863 (3) 1864 (3) 1865 (1) 1866 (4) 1867 (2) 1868 (3) 1869 (3) 1870 (3) 1871 (1) 1872 (1) 1873 (1) 1874 (2) 1875 (2) 1876 (1) 1877 (2) 1878 (3) 1879 (2) 1880 (2) 1881 (2) 1882 (1) 1883 (2) 1884 (4) 1885 (4) 1886 (2) 1887 (5) 1888 (4) 1889 (4) 1890 (3) 1891 (3) 1892 (5) 1893 (3) 1894 (2) 1895 (4) 1896 (3) 1897 (2) 1898 (5).

SCHRIFTEN

DER FÜRSTLICH-JABLONOWSKI'SCHEN GESELLSCHAFT ZU LEIPZIG

(HISTORISCH-NATIONALÖKONOMISCHE SECTION)

ABHANDLUNGEN bei Begründung der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften am Tage der 200jährigen Geburtsfeier Leibnizens herausgegeben von der Fürstl. Jablonowskischen Gesellschaft. Mit dem Bildnisse von Leibniz in Medaillon u. zahlreichen Holzschn. und Kupfertafeln. hoch 4. 1846. broch. Preis 15 *M.*

PREISSCHRIFTEN gekrönt und herausgegeben von der Fürstlich Jablonowski'schen Gesellschaft.

1. TH. HIRSCH, Danzigs Handels- und Gewerbsgeschichte unter der Herrschaft des deutschen Ordens. (Nr. I der hist.-nat.-ökonom. Sect.) hoch 4. 1858. 8 *M.*
2. H. WISKEMANN, Die antike Landwirthschaft und das von Thünensche Gesetz, aus den alten Schriftstellern dargelegt. (Nr. II d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1859. 2 *M* 40 *S.*
3. K. WERNER, Urkundliche Geschichte der Iglauer Tuchmacherzunft. (Nr. III d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1861. 3 *M.*
4. V. BÖHMERT, Beiträge zur Gesch. d. Zunftwesens. (Nr. IV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1862. 4 *M.*
5. H. WISKEMANN, Darstellung der in Deutschland zur Zeit der Reformation herrschenden nationalökonomischen Ansichten. (Nr. V d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1861. 4 *M.*
6. E. L. ETIENNE LASPEYRES, Geschichte der volkswirthschaftl. Anschauungen der Niederländer u. ihrer Litteratur zur Zeit der Republik. (Nr. VI d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1863. 8 *M.*
7. JOH. FALKE, Die Geschichte des Kurfürsten August von Sachsen in volkswirthschaftlicher Beziehung. (Nr. VII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1868. 8 *M.*
8. B BÜCHSENSCHÜTZ, Die Hauptstätten des Gewerbfleisses im classischen Alterthume. (Nr. VIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1869. 2 *M* 80 *S.*
9. H. BLÜMNER, Die gewerbliche Thätigkeit der Völker des classischen Alterthums. (Nr. IX d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1869. 4 *M.*
10. H. ZEISSBERG, Die polnische Geschichtschreibung des Mittelalters. (Nr. X der hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1873. 12 *M.*
11. A. LESKIEN, Die Declination im Slavisch-Litauischen und Germanischen. (Nr. XI d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1876. 5 *M.*
12. R. HASSENCAMP, Über den Zusammenhang des lettoslavischen und germanischen Sprachstammes. (Nr. XII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1876. 3 *M.*
13. R. PÖHLMANN, Die Wirthschaftspolitik der Florentiner Renaissance und das Princip der Verkehrsfreiheit. (Nr. XIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1878. 4 *M* 20 *S.*
14. A. BRÜCKNER, Die slavischen Ansiedelungen in der Altmark und im Magdeburgischen. (Nr. XIV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1879. 4 *M* 20 *S.*
15. F. O. WEISE, Die Griech. Wörter im Latein. (Nr. XV d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1882. 18 *M.*
16. R. PÖHLMANN, Die Übervölkerung der antiken Grossstädte im Zusammenhange mit der Gesammtentwicklung städtischer Civilisation dargestellt. (Nr. XVI d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1884. 4 *M* 20 *S.*
17. E. HASSE, Geschichte der Leipziger Messen. (Nr. XVII d hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1885. 15 *M.*
18. K. E. MUCKE, Historische und vergleichende Laut- und Formenlehre der Niedersorbischen (Niederlausitzisch-wendischen) Sprache. Mit besonderer Berücksichtigung der Grenzdialecte und des Obersorbischen. (Nr. XVIII d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1891. 20 *M.*
19. M. VANCSA, Das erste Auftreten der deutschen Sprache in den Urkunden. (Nr. XIX d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1895. 5 *M.*
20. E. O. SCHULZE, Die Kolonisierung und Germanisierung der Gebiete zwischen Saale und Elbe. (Nr. XX d. hist.-nat.-ök. Sect.) hoch 4. 1896. 20 *M.*
21. E. ZIEBARTH, Das griechische Vereinswesen. (Nr. XXI d. hist.-nat. ök. Sect.) hoch 4. 1896. 10 *M.*

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.